Die Erfurter Grabplastik des 15. und 16. Jahrhunderts

*

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Vereinigten Friedrichs-
Universität Halle-
Wittenberg

*

Vorgelegt von

Ernst Haetge
aus Magdeburg

1926

Referent: Professor Dr. Frankl

Dem Andenken meines Vaters

Inhaltsverzeichnis.

A. Die Grabsteine und Bronzeplatten des 15. und 16. Jahrhunderts in Erfurt.

Rein dem Material nach ist bei den Grabplatten zu unterscheiden zwischen Bronzeplatten und Steinplatten. Die Form ist bei beiden die einer rechteckigen Platte in Größe einer menschlichen Gestalt. Diese Form bleibt bestehen alle Jahrhunderte (auch für das 15. und 16.) für die Grabsteine auf den Fußböden der Kirchen und in den Kreuzgängen. Man richtet sich aus Tradition nach diesen Maßen bei den Wandgrabsteinen und erst die Epitaphien verändern Größe und Aufbau. Die am Boden liegenden Grabsteine sind durchweg Kastengräber, d. h. die in der Mitte des Feldes angebrachten menschlichen Figuren oder Wappen erheben sich nicht über den mit Inschrift versehenen Rahmen. Daran ändert auch die Entwicklung der Spätgotik zur räumlichen Vertiefung und zum Stehen der Figur im Raum nichts. Die über den Plattenrand hinausragende Figur hätte den Füßen der über die Grabsteine Hinwegschreitenden einen zu großen Widerstand entgegengesetzt. Allerdings kann man eine Entwicklung vom Flachrelief zum Mittelrelief feststellen, ein tiefer Hineinarbeiten in den Grund. Doch die vordere Steinfläche bleibt als Bildfläche bestehen. Der Zeitstil, der Ortsstil, die Mischung spätgotischer Formen mit Formen der Renaissance lassen sich leicht von den Grabsteinen ablesen; denn sie werden in jedem Jahre geschaffen und es entsteht keine Lücke, die etwa durch äußere Katastrophen, Kriege, religiöse Umwälzungen und Armut hervorgerufen werden. Zur Herstellung von Epitaphien fehlte es oft an Geld, zum einfachen Grabsteine mußte es immer reichen. Eine große Menge der Erfurter Grabsteine ist bis heute erhalten. Doch der Erhaltungszustand ist meistens infolge Verwitterung und Abtreten sehr schlecht. Der Personalstil läßt sich daher in vielen Fällen nicht mehr feststellen. Auch ist es vielfach Werkstattgut, welches vom Künstler selbst nicht hergestellt ist. Die Qualität ist durchschnittlich mittelmäßig. Im Anfang des 15. Jahrhunderts finden wir an den Grabsteinen noch häufig Stileigentümlichkeiten des 14. Jahrhunderts. Bei den Grabsteinen ist überhaupt ganz besonders charakteristisch, daß von einzelnen älteren Meistern immer noch mit den alten Formen weitergearbeitet wird, während schon längst in der anderen Plastik die neue Form überall siegreich hervorgedrungen ist. Der sogenannte weiche Stil ist schon überall in Deutschland verbreitet. Einzelne Grabsteine um 1420 haben aber noch immer den Parallelfaltenstil des ausgehenden 14. Jahrhunderts. Man findet diesen Parallelfaltenstil auch zu Zeiten des eckigen Stils von 1450 an und überall herrscht er in der Zeit seiner größten Blüte um 1500—1530.

Gegenüber anderen Mittelpunkten der Grabmalkunst, wie Würzburg, Mainz und Nürnberg, bildet Erfurt ein abgeschlossenes Kunst-

zentrum. Die Grabsteine sind alle in Erfurter Werkstätten geschaffen. Ihr Material ist Seeberger Sandstein. Nur bei den Bronzeplatten und Bronzereliefs können wir die Einfuhr von außerhalb feststellen (Werkstatt Peter Vischers). Auch hat merkwürdigerweise die Grabplastik von Mainz, dem Sitz des Erzbistums, auf die Erfurter Grabkunst keinen Einfluß gehabt. Grabsteine mit architektonischer Umrahmung und vorkragendem Baldachin, wie sie die Grabsteine der Erzbischöfe von Mainz im 15. Jahrhundert haben, gibt es im 15. und 16. Jahrhundert in Erfurt nicht. Auch fällt eine Sonderart von Grabsteinen, die Rittergrabsteine, wie sie Würzburg und Nürnberg sowie ganz Franken so zahlreich besitzt, für Erfurt fort (mit einer Ausnahme, dem Grabstein des Ulrich Sack † 1450).

Sämtliche Grabsteine sind für die niedrige Geistlichkeit der Kirchen und Klöster und für die wohlhabenden Bürger hergestellt. Das Rittertum hatte keine Macht in Erfurt. Da die reichen Erfurter Patrizier sich außer ihren Grabsteinen noch vielfach von den Künstlern Epitaphien zur Ausschmückung der Kirchen, zur Ehre Gottes und nebenbei zu ihrem Ruhme schaffen ließen, so wurden die Grabsteine meist recht einfach gehalten. Es sind durchweg rechteckige Grabsteine mit der Figur des Verstorbenen, oder der beiden Ehegatten in Flach-höchstens Mittelrelief. Große Wandgrabsteine mit den Figuren des Verstorbenen im Hochrelief gibt es im 15. Jahrhundert in Erfurt nicht[1]. Erst von der Mitte des 16. Jahrhunderts um 1540 finden wir auch in Erfurt eine kleine Zahl von Kastengräbern mit Hochrelief. Der Grabstein des Eberbach in der Allerheiligen Kirche, Grabstein des Dietrich Nacke in der Predigerkirche, Melchior v. d. Sachsen in der Michaeliskirche und Friedrich Kuch im Dom. Jetzt wird auch die Umrahmung und der Schmuck an den Grabsteinen mannigfaltiger. Auf Grund dieser Verschiedenheiten wird nunmehr eine Trennung nach Künstlerpersönlichkeiten und ihren Werkstätten eher möglich.

Um eine gewisse Einteilung zu haben, ziehe ich im 15. Jahrhundert einen Grenzstrich um 1470, also Grabsteine von 1400—1470 und von 1470—1530.

An Künstlerpersönlichkeiten mit ihren Werkstätten kann man im 16. Jahrhundert folgende unterscheiden:

1. Der Meister des Parallelfaltenstils und seine Werkstatt, von 1500—1550.
2. Der Meister des Konrad Dulcis im Dom um 1510—1540.
3. Der Meister des Friedrich Reinboth in der Predigerkirche um 1510—1520.
4. Der Meister mit dem besonderen Kennzeichen an den Figuren, dem einwärts gestellten rechten Knie, von 1540—1570.
5. Der Meister der Ehegrabsteine in der Predigerkirche um 1540 bis 1570.

[1] Eine Ausnahme bildete der Grabstein Brun, der aber in seinem Format größere Breite und durch seine Verbindung mit der Heiligenverehrung, Schweißtuch der Veronika mit Engel, sich eng an die Epitaphien anschließt.

6. Der Meister des Heinrich Eberbach in der Allerheiligen Kirche (Monogrammist AB) um 1540—1560.
7. Friedemann der Aeltere, 1560—1600.
8. Der Dreipaßmeister, von 1570 an.

I. Grabsteine von 1400—1470 (Spätgotik).

Die Reliefgrabsteine des 14. Jahrhunderts erwecken noch den Eindruck primitiver Kunst. Die Figuren innerhalb des Schriftrahmens sind entweder ganz frontal oder ganz im Profil gestellt. Die Absicht, alle Glieder des Menschen und jegliches Beiwerk wie Wappen, Schwerter usw., in möglichster Klarheit und unverkürzt zu zeigen, führt zu dieser Art der Darstellung. Auf dem Grabstein des Theoderich v. Lichtenhayn † 1366 ist der Unterkörper ganz in Profil, der Oberkörper und das Gesicht frontal gedreht. Eigentümlich mutet die Stellung des Körpers an, die halb ein Stehen, halb ein Hinknien ist. Es lag nicht in der Absicht der Hochgotik, das feste Stehen der Menschen auf dem Erdboden darzustellen, ihr kam es auf Klarlegung der seelischen Kräfte an, die den passiven Menschen nach ihrem Wunsche bewegen.

Der Ehegrabstein des Eberhard Markmeister und Frau † 1382 zeigt Mann und Frau schwebend über ihrem Wappen. Die Unterarme mit den Händen waren anscheinend übereinandergelegt zum Gestus des Betens. Jede Figur steht von der anderen getrennt frei im Raume. Die Trennung wird noch betont durch den zweigeteilten Baldachin. Nur eine leichte Drehung der Köpfe einander zu deutet an, daß hier zwei Menschen dargestellt sind, die im Leben zueinander gehörten. Die Form und Bewegung der Figuren wird fast allein durch die Außensilhouette ausgedrückt. Die Figuren wirken wie ausgeschnitten und aufgeklebt; so flach ist die Vorderfläche der Figuren, die mit der Bildfläche in eine Ebene fällt. Die Sagittalachse (Reliefhöhe der Figuren) ist ganz klein und die Darstellung der Körper axonometrisch. (Die Fußspitzen nach unten mit Aufsicht.)

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts finden wir die gekennzeichnete Art des 14. Jahrhunderts bei den Reliefgrabsteinen noch vor. Der Grabstein des Appel und Heinrich de Alich † 1417 und 1418 in der Severikirche zeigt noch die gleiche frontale Stellung der Figuren nebeneinander. Das gleiche Ueberkreuzen der Hände im Gebet, die gleiche Haltung der Füße nach auswärts und unten, und doch erkennt man die neue Gesinnung des 15. Jahrhunderts an der größeren Bewegung in der Drehung der Köpfe, an der Ueberschneidung der Körper durch die Wappen und der stärkeren Charakterisierung des Gewandes durch die Falten. Die starke Einziehung (Konkavität) der Außensilhouette am Halse und an den Beinen kennzeichnen die Spätgotik. Auf der gleichen Stilstufe steht der Grabstein des Walter und Theodor Herling † 1416 und 1435. Die Entwicklung geht zur stärkeren Füllung des Reliefgrundes. Vater und Sohn sind dichter aneinandergerückt als die beiden Brüder Alich. Der obere Teil des Grabsteins Herling ist von einer S-förmigen Kurve mit Maßwerk ausgefüllt. Die Kurve wird auf der linken Seite von einer Säule getragen. Rechts

oben endet die Kurve am Rahmen ohne Unterstützung. Die rechte Säule hätte die Figur überschnitten oder umgekehrt, deswegen wird sie aus Gründen der genauen Sichtbarkeit weggelassen.

Auf dem Grabstein des Caspar v. Zwickau in der Severikirche † 1451 steht der Geistliche unter einem dreiteiligen Baldachin mit Kielbögen. Der Baldachin wird von drei Säulen getragen. Der Oberkörper des Geistlichen überschneidet die zwei inneren Säulen. Die Krabbe des mittleren Kielbogens ragt in den Schriftrahmen hinein. Die seitlichen Kielbogen sind perspektivisch verkürzt. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts wird das Prinzip der größten Sichtbarkeit in der Stellung aufgegeben. Die Ueberschneidungen häufen sich und werden bewußt im Sinne der Verräumlichung angewandt. Das architektonische Beiwerk innerhalb des rechteckigen Schriftrahmens wird nicht mehr nur dekorativ angewandt. Es ist ein richtiger Baldachin, der getragen wird von Säulen und des Haltens durch den Rahmen nicht mehr bedarf. Wir werden sehen, wie dieser Sinn für Architektur um 1470 schon wieder verlorengeht und dafür die Ueberspinnung des Reliefgrundes mit Schmuckformen erfolgt. Traditionell ist die Haltung des Geistlichen auf dem Grabstein des Caspar v. Zwickau. Der Geistliche hält in der linken Hand den Kelch und mit der Rechten führt er den Gestus des Segnens aus. Diese Haltung erbt sich fort durch das ganze 15. und 16. Jahrhundert. Es ist die Norm wie man den niederen Klerus abzubilden hat. Die Entwicklung aber schreitet im 15. Jahrhundert fort zu einer größeren Bewegtheit der Außensilhouette der Figur. Caspar v. Zwickau winkelt die Arme stärker vom Körper ab. Diese Abwinkelung der Arme zeigt besonders der Grabstein des Ulrich Sack † 1450 im Domkreuzgang. Die Figur überschneidet mit dem Ellenbogen und dem Kopfe den Rahmen. Für Schwert und Helm muß sogar ein Teil des Schriftrahmens fortfallen. Wieder ist es die Tendenz möglichster Füllung des Grundes. Gleichzeitig wird um 1450 die altertümliche axonometrische Stellung aufgegeben[2]. Der Ritter versucht schon ganz schüchtern zu stehen, aber noch immer ist es das gotische Stehen mit durchgedrückten Knien. Die Unterscheidung zwischen Standbein und Spielbein ist erst eine Errungenschaft des 16. Jahrhunderts. Die Ausnahmestellung des Rittergrabsteines in der Erfurter Plastik, und die Anwendung des Hochreliefs, welches wir beim Grabstein Brun in Erfurt im 15. Jahrhundert finden, wurde bereits hervorgehoben. Der schlechte Erhaltungszustand des Grabsteins, die Ergänzungen am Gesicht und der linken Hand lassen einen Schluß auf die Persönlichkeit des Meisters nicht zu.

Der figürliche Typus des Caspar von Zwickau finden wir auf einem Grabstein der Severikirche um 1470 (Wappen mit zwei rechteckigen Winkeln). Die Kopf-, Arm- und Körperhaltung ist dieselbe. Die Kasel hat den gleichen Fall. Die parallelen Falten der Alba stauen sich auf dem Erdboden ebenfalls in dreieckförmigen, flachen Tüten. Die

---

[2] In einigen handwerklichen Arbeiten bleibt die Axonometrie noch bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Vergleiche den Grabstein des Johannes Molsleiben † 1484 in der Augustiner Kirche und Andreas Juncker † 1483 im Kreuzgang.

doppelte Profilierung am innern Rand des Schriftrahmens, die Unterbrechungen des Schriftrahmens durch die Krabbe zeigen die gleiche Hand wie beim Grabstein des Caspar von Zwickau. Die Bereicherung durch architektonischen Schmuck, Maßwerk, Kriechblumen und Verzierungen an der inneren Seite des Kielbogens sprechen für eine spätere Entstehungszeit etwa um 1470. Interessant ist, wie durch Ueberschneidungen und ganz feine Reliefhöhenunterschiede innerhalb dieses Flachreliefs eine große Tiefenwirkung erzielt wird. Der Kielbogen stuft sich in dreifacher Wiederholung nach innen ab. Die Kriechblumen auf dem äußeren Rahmen überschneiden einen dahinterliegenden Wulst, aus dem das Maßwerk aufwächst.

II. Grabsteine von 1470—1530 (Uebergangszeit).

Von 1470 an schreitet auch in der Grabplastik die Entwicklung zur Anhäufung der Schmuckformen fort. Wie am spätgotischen Schnitzaltar das Gespreng — eine Verschlingung von Ast- und Rankenwerk, die bald aus der dunklen Tiefe zum Lichte aufwächst und bald wieder in die dunkle Tiefe zurückkehrt —, so wirkt auf dem Grabstein des Walther Wydemann † 1483 das Maßwerk über den Köpfen der Figuren und die Schriftformen des Rahmens. An den Ecken des Grabsteins sind Vierpässe mit den Aposteln Petrus, Andreas, Johannes und mit Maria Magdalena angebracht. Die Ober- und Unterlängen der Buchstaben der gotischen Minuskeln endigen in sich verschlingendem Bandwerk. Die Schmuckformen überspinnen den ganzen Stein. Es ist ein ständiger Wechsel von Konvexitäten und Konkavitäten, der ein magisches Flimmern von Licht und Schatten erzeugt. Das Höchstmaß der Schmuckfreudigkeit ist bei diesem Grabstein erreicht.

Der Grabstein des Konrad v. Wallefels † 1484 in der Predigerkirche und der Grabstein des Johannes und Eyle Grefe † 1486 im Garten der Allerheiligenkirche sind schon wieder viel einfacher. Beim Konrad von Wallefels umschlingen lange Ranken, die an den Enden in drei Zacken sich spalten, einen Korbbogen. Der Korbbogen setzt sich in einem Rundstab fort, der den ganzen inneren Schriftrahmen umläuft. Die Kapitell- und Sockelzone ist jede nur durch einen Ring angedeutet. Wie bei den gotischen Diensten steigen die Kräfteströme aus dem Erdboden auf und durchströmen ungehemmt durch horizontale Unterteilung die Röhre des Rundstabes. Beim Grabstein des Andreas Juncker † 1483 (Domkreuzgang), läuft am inneren Rande des Schriftrahmens ein besonderer schmaler Rahmen herum, welcher sich in Dreiviertelhöhe gabelt und einen Eselsrücken bildet. Es entsteht ein reziprokes Muster. Der Reliefgrund bildet mit seinem Fischblasenmotiv wieder seinerseits ein Muster für sich.

In der Stellung der Figur und in der Gewandbehandlung gleicht diesem Grabstein der Grabstein des Johannes Molsleiben † 1484 (Augustinerkirche). Beide haben die altertümliche Art des Stehens; das Motiv des Betens mit dem Rosenkranz ist das gleiche. Nur ist der

Grund mehr gefüllt durch Figur mit Spruchband und Wappen mit Helmzier.

Um 1485 tritt eine vollständige Erstarrung der spätgotischen Formenwelt bei den Erfurter Grabsteinen ein. Die Kielbögen mit ihren Kriechblumen werden dünn und starr. Die vegetabilen Ranken vertrocknen und nur das dürre Astwerk bleibt übrig. Man vergleiche dazu den Grabstein des Johannes Eyle Grefe † 1486 (Garten Allerheiligenkirche), Johannes Gudera † 1485 (in der Severikirche), des Johannes v. Dingelsted † 1488 (Severikirche). Gleichzeitig hören die Bestrebungen auf, innerhalb des Flachreliefs durch verschiedene Reliefhöhen und Ueberschneidungen eine besondere Tiefenwirkung hervorzurufen.

Beim Grabstein des Tilemanus v. Westernhagen † 1498 (Domkreuzgang, Südostecke) und dem Grabstein der Elisabeth Kelner † 1493 (Allerheiligenkirche) ist Astwerk und Verzierung wieder in der Fläche ausgebreitet. Allerdings, der Stil des 14. Jahrhunderts ist es nicht wieder. Eine neue Gesinnung ist am Ende des 15. Jahrhunderts. Das Ehepaar Kelner legt die Hände betend aneinander, nicht über Kreuz wie im 14. Jahrhundert.

Genremäßige Zutaten werden auf den Grabsteinen angebracht. Bei mehreren Grabsteinen der Domorganisten wird als Hinweis auf ihre Tätigkeit die Orgel angedeutet[3].

Die Ablösung der vegetabilen durch kristallomorphe Formen zeigt besonders deutlich der Grabstein des Hermann Reynoldt † 1484 (Dom, Westseite). Es ist nicht nur ein Absterben alter Formen, sondern zugleich eine Aufnahme neuer Formen. Die Gesetze der Symmetrie und des Gleichgewichts beginnen zu herrschen. Die Umrahmung der Figur des Hermann Reynoldt ist streng geometrisch. Die Dreipässe fangen an, sich dem Rundbogen anzugleichen[4], Kämpfer und Sockelzone wird im Profil herausgehoben. Zwar der Unterschied zwischen Säule und Baldachin als Stütze und Last wird noch nicht konsequent durchgeführt. Der Rundbogen wird noch zusammen mit dem Kielbogen verwendet, wie wir es besonders häufig auf Grabsteinen in Würzburg und Mainz finden. Beim Grabstein des Heinrich Collen † 1505 (Severikirche) durchdringt der Eselsrücken den Rundbogen. Noch einen besonderen Unterschied von der Spätgotik können wir an der Außensilhouette des Heinrich Collen sehen. Die Außensilhouette der spätgotischen Figuren ist bewegter. Gerade Konturen wechseln mit gebrochenen und gekrümmten ab. Bei Collen dagegen geht eine einheitliche konvexe Kurve von der Schulter bis zu den Füßen (hier die Füße abgemeißelt) auf beiden Seiten der Figur. Der Kopf steckt in den Schultern und ist am Halse ohne Einziehung. Das Gewand wird durch große schematische parallele Faltenzüge gegliedert. Sie folgen in ovalen Rundungen dem Saum der Kasel und gliedern senkrecht die Alba.

---

[3] Vergleiche Grabstein eines Geistlichen in der Severikirche † 1501.
[4] Vergleiche den Grabstein des Johannes Gerhard † 1488 im Dom.

III. Der Meister des Parallelfaltenstils und seine Werkstatt von 1500—1550.

Der ausgeprägte Parallelfaltenstil beginnt kurz nach 1500 in Erfurt und erlischt erst um 1550. Er ist die Konsequenz des geometrischen Stiles. Ein großer Teil der Grabsteine in dieser Art gehört einer Werkstatt an. Von dem gleichen Künstler, ich nenne ihn den Meister des Parallelfaltenstils, von dem der Collen geschaffen ist, stammt auch der Grabstein des Ewaldus Pardis † 1507 (Severikirche). Behandlung des Kopfes und der Haare, soviel noch zu erkennen ist, Halsausschnitt, Armhaltung, Kelchform und Gewandbehandlung sind vollständig gleich. Die einfachen Grabsteine zum Teil ohne jede Verzierung,

Heinrich Borckhard † 1504 (Severikirche),
Oswald Sculteti † 1501 (Dom, Inneres),
Johannes Knaes † 1505 (Severikirche),

gehören ebenfalls zu dieser Werkstatt. Außer den schon besprochenen Eigentümlichkeiten stimmen die Fußspitzen mit den dreieckigen Einschnitten im Gewande über den Füßen und der nach außen umgeschlagenen Gewandzipfel an den unteren Ecken der Figur überein. Der Grabstein des Utenspergk † 1505 (Allerheiligenkirche) hat außer der gleichartigen Gewandbehandlung dieselbe Form der Wappenschilder mit dem vertieften Grunde und dem breiten Schildrande. Es kommt die gleiche vertiefte gotische Minuskelschrift auf dem Schriftrahmen hinzu (vgl. die Form des A). Die Kennzeichen des Stiles der Werkstatt kann man auch finden auf den Grabsteinen:

Johannes Matern † 1534 (Severikirche),
Johannes Nebeler † 1542 (Severikirche),
Leonhard Bastenschlag † 1544 (Domkreuzgang) und
Johannes Brochmann † 1550 (Severikirche).

Im engen Anschluß an die Werkstatt des Parallelfaltenstils sind die Grabsteine des

Andreas Schil † 1518 (Severikirche),
Johannes Pilgeri † 1519 (Severikirche),
Anthonius de Westernhagen † 1520 (Severikirche),
Martin de Frimar † 1525 (Severikirche)

entstanden. Sämtliche Grabsteine haben auf dem inneren Zipfel der Kasel der Geistlichen ein vertieftes Rechteck, in dem die rudimentären Schüsselfalten eingeschrieben sind. Die oberen Endpunkte des Rechtecks sind bestimmt durch die Achselhöhlen der Figuren und die unteren Endpunkte durch den Saum der Kasel.

Der Meister des Parallelfaltenstils zeigt schon eine fortgeschrittenere Art am Anfang des 16. Jahrhunderts. Gleichzeitig aber mit diesem Meister arbeiten noch Künstler vollständig in dem alten, spätgotischen Stil. Es sind ältere Meister, die nicht mehr die Tatkraft besitzen, neue Formen in das überkommende Schulgut aufzunehmen.

IV. Eine spätgotische Werkstatt um 1510.

1. Der Meister des Konrad Dulcis im Dom.

Diese spätgotische Werkstatt in Erfurt am Anfang des 16. Jahrhunderts wird durch die Grabsteine des

Konrad Dulcis † 1512 (Dom) und
Friedrich Reinboth † 1515

repräsentiert. Der Grabstein des Konrad Dulcis hat die möglichste Kompliziertheit der Gewandbehandlung der Spätgotik gegenüber dem einfachen Parallelfaltenstil. Ferner hat der Grabstein noch die spätgotischen Ranken, die gleichsam aus einem Stamm wachsen und sich um einen Ast verschlingen. Allerdings, die kreisförmige Schwingung der Ranken, ihre symmetrische Anordnung und das Einrollen an den Spitzen zu kreisförmigen Voluten, sind schon Bestrebungen, die wir an den ausgeprägten Schmuckformen der Renaissance wiederfinden.

Der im Dom neben dem Grabstein von Dulcis stehende Stein des Konrad Klinge fordert zur Vergleichung heraus.[5] Sie geben einen Einblick in den Unterschied der Gesinnung zweier Zeitalter. Wir können uns lebhaft vorstellen, wie zu ihren Lebzeiten der Herr Magister Konrad Dulcis und der Doktor Konrad Klinge im Kreuzgang des Domes hin und her wandelten und in ihrem Brevier lasen. Beim Herrn Magister ist es ein langsames, knickebeiniges Dahinschleichen in Gedanken. Konrad Klinge dagegen tritt fest mit den Füßen auf und bleibt zum Nachdenken stehen. Der Magister ist in sein Buch eifrig vertieft. Er neigt den Kopf etwas und hält das Buch dicht an die alten Augen, damit ihm ja kein Wort des Textes entgeht. Das aufgeklappte Buch ist in voller Breite dargestellt, damit auch der Beschauer sehen kann, welche Stelle der Schrift den Magister so gefangen nimmt, daß er die Umwelt darüber ganz und gar vergißt. Nichts von diesem inbrünstigen Lesen, diesem ganz Aufgehen in das Geistige, worüber Haltung und Aussehen des eigenen Körpers ganz vergessen wird, hat der Doktor Klinge an sich. Er steht in ruhiger, aufrechter Stellung nach rechts gewandt, als hätte er einmal im Gehen angehalten und schickte sich nun an, wieder weiter zu lustwandeln. Die rechte Hand blättert in dem nur wenig geöffneten Buche. Die Augen blicken ruhig und fest über das Buch hinweg. Ueber dem Nachdenken und Studieren hat der gelehrte Herr immer noch Zeit, sein Gewand sauber zu halten und es in schöne Falten zu legen. Vom Magister glauben wir eher, daß er auf sein Aeußeres wenig Sorgfalt verwendet, und daß die Kutte manchmal durch Flecke verunziert ist. Die Spätgotik liebt es, wie der Barock, den Sturm der Gefühle im Innern des Menschen auch in den Gewändern auszudrücken. Die Falten der Kutte des Magisters, besonders am Oberkörper, sind wirr durcheinandergewürfelt. Ein großer Mantelbausch in Gestalt eines Faltennestes hängt von der rechten Schulter

---

[5] Der Grabstein Konrad Klinge gehört stilistisch zu den Werken des Monogrammisten AB. Vergleiche Grabstein Eberbach in der Allerheiligenkirche.

herab. Die Verteilung der Massen auf dem Grabstein des Konrad Dulcis ist noch ganz spätgotisch. Das Schwergewicht ist in der Breite der Figur nach dem Oberkörper und Kopf verlegt. Der Konrad Dulcis hat den länglichen Kopftypus der Spätgotik, der an einem langen Halse aus den Schultern herausgereckt ist. Beim Konrad Klinge ruht der verhältnismäßig niedrige und breite Kopf zwischen den Schultern. Diese Art der Darstellung hängt auch damit zusammen, daß, wie bereits erwähnt, in der Renaissance eine Beruhigung der äußeren Kontur der Figuren eintritt. Die Verteilung der Massen auf dem Grabstein des Konrad Klinge hält sich mehr das Gleichgewicht. Bei der Figur ist die größte Breite an den Füßen. Die Figur ist in ein hohes, spitzes Dreieck hineinkomponiert, dessen Spitze am Kopf liegt. In der Umrahmung der Figur finden wir an Stelle des durchgehenden Stabes, wie beim Grabstein des Konrad Dulcis, eine Unterteilung in Balustersäulen mit Sockel und Kapitell und darüberliegendem Bogenfelde, welches mit symmetrisch angeordneten Kelchranken ausgefüllt ist. Diese unregelmäßige Kurve des Bogens ist später in der reifen Renaissance nicht mehr möglich[6]. Dem Grabstein Konrad Dulcis sind die Grabsteine des

Jodocus Winshenius † 1520 (Severikirche),
Valentin Jungermann † 1518 (Severikirche) und
Nicolaus Engelmann † 1534 (Severikirche)

verwandt. Auf dem Grabstein des Jodocus Winshenius † 1520 windet sich die Ranke in Spiralwindungen um das Astwerk, wie die Winde um Zweige. Die Ranken gabeln und spalten sich an den Enden in Zacken in gleicher Weise wie auf dem Grabstein des Konrad Dulcis. Ornamentale Formen der Frührenaissance sind die Blütenrosetten in den Kreisen an den vier Ecken des Grabsteines Winshenius. Auf den Grabsteinen Valentin Jungermann und Nicolaus Engelmann finden wir ähnliche Schmuckformen. Die wie vom Winde bewegten, geteilten Locken des Magisters Dulcis haben auch die Geistlichen dieser Grabsteine. Auf dem Grabstein des Nicolaus Engelmann sind auf dem Hintergrunde um den Kopf herum Paßformen eingetieft, in ähnlicher Weise wie beim Grabstein des Konrad Dulcis.

2. Der Meister des Friedrich Reinboth in der Predigerkirche.

Ein zweiter spätgotischer Künstler im 16. Jahrhundert ist der Meister des Grabsteins Friedrich Reinboth † 1515 in der Predigerkirche. Diesem Meister ist noch der Grabstein des Tilo Ziegler † 1517 in der Wigbertikirche und der Grabstein von Heinrich und Clara Ziegler † 1514 in der Kaufmannskirche zuzuschreiben. Eine Haupteigentümlichkeit dieser Grabsteine ist es, daß die Unterkörper der Figuren bis dicht über die Knie von Wappen mit Helmzieren verdeckt sind. Spätgotisches Rankwerk überwuchert die ganze untere Hälfte des Steins. Wir werden fast vollständig in Unkenntnis darüber gelassen, wie eigentlich der dargestellte Mensch steht. Die Gewandfalten sind nicht mehr

[6] Der Unterschied in der Schrift, in der Buchstabenform und dem Zusammenhang der Worte untereinander wird in einem gesonderten Kapitel der Arbeit betrachtet.

ganz so kompliziert wie in der Spätgotik. Sie gleichen sich mehr dem Parallelfaltenstil an. Die Menschen halten gewöhnlich einen Rosenkranz in der Rechten mit merkwürdig krallenförmig gespreizten Fingern. Die Verkürzungen an den Armen vermag der Meister nicht darzustellen. Sehr reizvoll aber ist der Kopf des Reinboth. Die Stellung des Kopfes in Dreiviertelprofil wird erst in der Frührenaissance häufiger angewendet. Der jugendliche Kopf mit den gebrannten Locken mutet mehr wie ein Idealporträt an, wie sie seit Dürers Idealköpfen in der Kunst sich einbürgern (vergleiche Porträt des Eberbach in der Allerheiligenkirche). Auf dem Grabstein von Heinrich und Clara Ziegler finden wir in der Ornamentik zum ersten Male in der Erfurter Grabsteinkunst Kelchranken angewendet, die in der Mitte durch einen Heftel zusammengehalten werden.

3. Der Meister mit dem besonderen Kennzeichen an den Figuren, dem einwärts gestellten rechten Knie.

Wie lange spätgotische Schmuckformen in der Grabsteinkunst nachwirken, zeigen die Arbeiten eines Meisters, der seine Grabsteine um 1540—1570 gearbeitet hat. Eine besondere Eigentümlichkeit dieses Meisters ist das nach innen gestellte rechte Knie der Figuren. Von dem neuen Körpergefühl der Renaissance, welche bestrebt ist, den Körper unter dem Gewande in seiner Struktur zum Ausdruck zu bringen, ist in diesen Grabsteinen noch wenig zu spüren. Der Ansatz des rechten Beines kommt unter dem Gewandärmel hervor. Wo und wie es an der Hüfte ansetzt, weiß man nicht. Das linke Bein als Standbein wird überhaupt nicht angegeben (höchstens die Fußspitze). Die Gewandfalten ähneln dem Faltenstil des Meisters der Parallelfalten, doch werden die parallelen Schüsselfalten durch auslaufende Schlangenlinien an den Spitzen der Schüsseln bereichert. Die spätgotischen Schmuckformen sind erstarrt, das Astwerk bildet geometrische Formen, z. B. Dreipässe (vergleiche die Grabsteine des Heinrich Hodermann † 1548 [Severikirche] und den Grabstein von 1547 im Domkreuzgang.) Am Grabstein von 1548 im Domkreuzgang, Westflügel, sind in den Zwickeln Verzierungen, die an die in den Niederlanden in der Renaissance besonders beliebten Delphine erinnert.

Den Grabstein eines Geistlichen von 1550 im Domkreuzgang (Südflügel) könnte man als eine Vorstufe zur Renaissance auffassen. Der Geistliche steht in einer ganz flachen Nische. Die Figur preßt sich eng an den Rahmen an und bekommt dadurch den Halt, welchen sie auf ihren eigenen Füßen nicht findet. In dieser Uebergangszeit zur ausgebildeten Renaissancekunst werden zur Rahmung der Figuren, z. B. am Grabstein des Heinrich Stauffenbeul um 1550 (Severikirche) Balustersäulen verwandt. Der Abschluß der Nischen wird noch durch Ranken gebildet, die in Kielbogenform sich zusammenschließen. Die ausgebildete architektonische Umrahmung mit Balustersäulen und Rundbogenfeld, auf den Kelchranken freischwebend sich im Gleichgewicht halten, bringt erst der Grabstein des Nikolaus Dittelsheim † 1564 (im Domkreuzgang.)

V. Die Darstellung der Ehe in der Grabplastik (Ehegrabsteine).

Die Ehegrabsteine von 1540 bis Ende des Jahrhunderts.

Die Ehe ist in den einzelnen Jahrhunderten in der Kunst verschieden dargestellt. Die Darstellung wandelt sich mit der verschiedenen Gesinnung der Zeiten. Je nachdem die Stellung der Frau in der Ehe eine mehr untergeordnete oder bevorzugte war, ist auch die figürliche Anordnung auf den Ehegrabsteinen. Form und Sinn bilden wie immer eine untrennbare Einheit. In der romanischen Kunst und der frühen Gotik wird die Sonderstellung des Mannes noch besonders betont. Er wird herausgehoben durch seine Stellung oder Größe. Bei mehreren Frauen steht der Mann in der Mitte und ist größer gebildet oder höher gestellt als seine Frauen (vergleiche Grabstein des Grafen v. Gleichen in Erfurt). Die Stellung des Mannes als Oberhaupt der Familie, dem sich Frau und Kinder unterzuordnen haben, wird hier äußerlich zum Ausdruck gebracht. In der Hochgotik wird dieser Unterschied in den Maßen nicht mehr gemacht. Die Absicht, das Verhältnis zwischen Mann und Frau auf den Grabsteinen und Epitaphien zum Ausdruck zu bringen, liegt nicht im Sinne der Zeit. Es kommt mehr auf die Darstellung des religiösen Gefühls an. Auf dem Grabstein des Eberhard Markmeister und Frau † 1382 beten Mann und Frau getrennt. Ein Zwischenraum befindet sich zwischen ihnen. Nur in der Zuwendung der Körper und Gesichter kann man ihre Zusammengehörigkeit im profanen Leben erkennen.

Die Spätgotik bringt auch hier eine gewisse Aenderung dadurch, daß sie die Figuren näher zusammenrückt und die etwa trennende architektonische Verzierung beseitigt. Dies können wir aber überhaupt bei allen Grabsteinen beobachten, wo zwei Personen zusammengestellt sind (vergleiche den Grabstein der Margarethe Schermes † 1484 und Lucia Sommering † 1511 [Severikirche], wie auf den Epitaphien Gotschalk Legate † 1422 [Predigerkirche], Epitaph Rosenzweig † 1450 [Predigerkirche] und Siegfried Czigler † 1462 [an der Hospitalkirche], Wird der durch die Eheleute anzubetende Christus mit in die Darstellung auf dem Grabsteine aufgenommen, so zeigt es sich noch klarer, daß nur die Sichtbarmachung der religiösen Verehrung zum Thema des Künstlers wird. Auf dem Epitaph Gotschalk halten in gleicher Weise Mann und Frau die Hände betend zusammen und drehen ihre Köpfe dem Schmerzensmanne zu.

Auf dem Epitaph Rosenzweig wagen Mann und Frau nicht, den Heiland anzublicken, der mitten unter sie getreten ist. Ihre Augen blicken nach verschiedenen Richtungen. Beim Epitaph Czigler schauen Mann und Frau in inbrünstiger Verehrung zum Schmerzensmanne in den Wolken auf. Es ist aber natürlich, daß auch im 15. Jahrhundert die Ehe ebenso innig war wie in der vorhergehenden oder nachfolgenden Zeit. Der gemeinsame Glaube an Gott und die Heiligen, vor denen Mann und Frau vollständig gleichberechtigt und gleichermaßen verpflichtet waren, schuf schon ein starkes Band zwischen den beiden Eheleuten. In der Kunst der Renaissance, die die Sonderstellung des Individuums, das Recht der Persönlichkeit hervorhob, wird auch die

Ehe wieder betont. Mann und Frau stehen sich als Individuen mehr gleichberechtigt gegenüber, doch die Tradition, die eingewurzelten Rechte des Mannes, waren stärker. Von der Gleichberechtigung der Geschlechter im Sinne unserer modernen Zeit spüren wir noch nichts. Auf dem Epitaph Schwengefelt † 1577 in der Barfüßerkirche sind wie üblich die Geschlechter durch das Kruzifix getrennt. Die Männer blicken anbetend zum Kruzifix empor und die Frauen still vor sich hin. Sollte damit der Gegensatz zwischen Mann und Frau, die mehr zupackende Art der Verehrung des Mannes und die mehr abwartende der Frau charakterisiert werden? Ist kein Gegenstand der Verehrung auf den Epitaphien zwischen den Stiftern angebracht, so findet nur eine Trennung nach Geschlechtern statt (vom Epitaph aus gesehen), rechts die Männer mit den Söhnen, links die Frauen. Vielfach wird zur Vermittlung in die Mitte ein Kind gestellt (vergleiche das Epitaph v. d. Weser im Dom). Die Männer halten die Köpfe frontal, die Frauen in Dreiviertelprofil. Sicher spricht hierbei auch die Absicht mit, in der Haltung der Köpfe eine regelmäßige Abwechslung zu bringen.

Am Ende des 16. Jahrhunderts, z. B. beim Epitaph Tettau, aber ist es allgemein üblich, daß die Frau den Mann anblickt, der selbst aber von ihr fort zum Gegenstand der Verehrung emporblickt. Man hatte die ausgesprochene Absicht, außer der Darstellung des religiösen Gefühls noch deutlich zu erzählen, daß dieser Mann und diese Frau in Ehegemeinschaft gelebt hätten. Eine Reihe von Grabsteinen in Erfurt von 1540 bis zum Ende des Jahrhunderts zeigen die gleiche Entwicklung der zunehmenden Annäherung zwischen Mann und Frau in der Kunst.

In der Predigerkirche liegen drei Ehegrabsteine, die wir einem Meister zuschreiben können.

Es sind die Grabsteine

Bürger mit Frau † 1540 (Wappen mit Hund und Pflugschar),
Hans Rottendorfer † 1548 und
Bürger mit Frau und Kind † 1551.

Der Grabstein der Anna Huttnerin † 1549 in der Kaufmannskirche gehört zu dieser Werkstatt.

Die Männer tragen die Schaube mit langen oder gepufften Aermeln und Kappe oder Hut. Die Frauen sind mit Schultermantel und anliegender Haube mit langen Nackenbändern bekleidet. In der Faltengebung ist der Parallelfaltenstil benutzt. Persönlicher Stil des Künstlers ist die Vorwärtsstellung beim Manne des rechten, bei der Frau des linken Beines, so daß sich das Gewand anpreßt und über den Oberschenkel eine sich gabelnde Falte schneidet[7]. Die Arm- und Handhaltung der Figuren ist etwas differenziert. Der Grabstein der Anna Huttnerin und ein Stein von 1551 in der Predigerkirche zeigt bei Mann und Frau die übliche Art des Betens mit aneinandergelegten Händen. Beim Grabstein in der Predigerkirche von 1540 hält der Mann die rechte Hand über der Linken an die Brust gepreßt. Die Frau hält anscheinend ein Buch in der Hand. Beim Grabstein Hans Rottendorfer haben Arme und Hände die ähnliche Stellung wie bei dem Mann auf

[7] Bei der Frau des Hans Rottendorfer fehlt das vorgestellte Bein.

dem Grabstein von 1540. Auf sämtlichen Steinen wendet sich die Frau in ihrer Körper- und Kopfhaltung dem Manne zu. Der Mann ist in allen Fällen mehr frontal gestellt und überschneidet den Körper der Frau mehr oder weniger. Dabei kann man beobachten, daß auf den jüngeren Grabsteinen die Zuwendung der Frau viel stärker wird. Auf dem Grabstein von 1550 stoßen die zum Gebet gefalteten Hände der beiden Ehegatten fast zusammen. Es ist das Streben der Kunst nach 1550, die Zusammengehörigkeit der Ehegatten noch stärker zum Ausdruck zu bringen.

Die Verbindung von Mann und Frau wird ferner noch dadurch gezeigt, daß sie auf allen besprochenen Grabsteinen in einer flachen Nische stehen, die von einem unregelmäßigen Bogen überspannt wird. In der Anordnung der Wappen rechts und links unten in den Ecken, in der symmetrischen Verteilung der Ranken auf dem Bogenfelde und der Stellung der Kinder in der Mitte des Steines erkennen wir, daß bereits auch in der Verteilung der Masse die Gesinnung der Renaissance vorherrscht.

Eine letzte Gruppe von Ehegrabsteinen, die einem Meister und der Werkstatt zugehören, sind die Grabsteine

des Melchior von der Sachsen senior † 1553 (Michaeliskirche, außen),
des Melchior von der Sachsen junior † 1586 (Michaeliskirche),
des Friedrich Kuch † 1590 (Dom, Inneres) und
Dietrich Nacke † 1594 (Predigerkirche).

Zu der Darstellung der Ehe in der Kunst sagen diese Grabsteine nichts Neues. Eher kann man von einer gewissen Schematisierung in der Art der Ueberschneidungen der Figuren und der Haltung der Hände, die bei Mann und Frau überall das gleiche Beten zeigen, reden[8].

Großen Wert legt der Künstler auf die Angabe des verschiedenen Stoffes der Kleider. Das Untergewand der Frauen hat feine parallele Rillen, die plissierten Schultermäntel stehen steif auf dem Erdboden auf. Von der ebenfalls plissierten Haube fallen breite Nackenbänder senkrecht bis an den Erdboden herab. Der Pelzbesatz an der Schaube ist durch die Aufrauhung des Steines besonders gekennzeichnet. Der sehr stark zerstörte Grabstein des Melchior v. d. Sachsen senior hat eine reiche architektonische Umrahmung von kannelierten Pilastern, die auf Postamente gestellt sind. Auf den Postamenten sind die Wappen von Mann und Frau angebracht. Nach Inschrift ist dieser Grabstein von Melchior v. d. Sachsen junior für seine Eltern besorgt und zeugt von der Verehrung des Sohnes für die Eltern. Sein eigener Grabstein mit zwei Frauen ist viel einfacher gehalten mit dem einfachen Rundbogen und den drei Cherubimköpfen. Je einfacher die Umrahmung ist, desto wortreicher werden die Inschriften, die jetzt nicht mehr nur auf den Schriftrahmen, sondern auch auf der Archivolte und dem Reliefgrund angebracht werden. Bei den Grabsteinen des Friedrich Kuch und

[8] Vergleiche auf dem Grabstein Dietrich Nacke die sich wiederholende Verkürzung durch Abstufung der Reliefhöhe und Abnahme der Größe der Frauenfiguren nach dem Hintergrunde zu, obwohl die Hände auf einer horizontalen Linie liegen.

Dietrich Nacke fällt jede architektonische Umrahmung fort. Die Schrift dagegen ist sogar zwischen den Köpfen der Verstorbenen angebracht.

Der Grabstein des Heinrich Poppius † 1553 und Anna Heidin † 1578 in den Dom-Kavaten ist von einem andern Künstler geschaffen. Die schlanken Proportionen der Menschen, die großzügige Art der Gewandbehandlung verraten auch noch in dem jetzigen zerstörten Zustande die Hand eines bedeutenden Künstlers, dessen Mache dem Meister des Grabsteins Eberbach am nächsten verwandt ist.

VI. Ein Meister der Frührenaissance in Erfurt (der Monogrammist AB).

Der typische Vertreter der Frührenaissance ist in Erfurt der Monogrammist AB. Sein bedeutendes Werk ist der Grabstein des Heinrich Eberbach in der Allerheiligenkirche. Der Grabstein gehört zu den wenigen Grabsteinen in Erfurt, die Hochrelief haben. Er ist datiert 1547 und trägt das Monogramm AB. Betrachten wir Dürers Selbstporträt und den Kopf von Heinrich Eberbach. In beiden Fällen haben wir ein Idealporträt vor uns. Die Locken sind beim Eberbach ebenso gebrannt und regelmäßig nebeneinandergelegt. Die weichen Formen des Kopfes mit dem sinnlich schwellenden Munde und der klassisch geformten Nase, die großen Augen mit dem etwas schwärmerischen Blick zeigen die Vorliebe der Frührenaissance für das Jugendliche und Anmutige. Das etwas zu volle Kinn mit dem fetten Halse wird von der Krause des fein gefälteten Hemdes eingerahmt. Darüber liegt ein dünnes Untergewand. Die ganze Gestalt wird umhüllt von einer Schaube aus derberem Stoff, die bis dicht oberhalb der Fußknöchel hinabreicht. Die Füße stecken in breiten Schuhen. Um die zum Gebet erhobenen Hände schlingt sich ein Rosenkranz. Die Struktur des Körpers ist unter dem Gewande zu erkennen. Das linke Bein als Spielbein ist etwas vorgesetzt; das rechte Bein als Standbein steht etwas zurück und ist nach außen gedreht. Ein Blick auf die unglückliche Stellung der Beine des Geistlichen † 1548, einem ungefähr gleichzeitigen Grabstein im Domkreuzgang, läßt erkennen, wie weit der Monogrammist AB dem handwerklichen Meister voraus ist in bezug auf Verständnis für die Gesetze der Statik und Symmetrie und für die Struktur des Körpers. Der Dr. Eberbach steht in einer flachen Nische, die gebildet ist durch Kandelabersäulen, auf denen ein unregelmäßiger Bogen ruht. Das Ornament in den Zwickeln sind die typischen Kelchranken, wie wir sie auf den Ornamentstichen der Kleinmeister, besonders auf den Stichen Aldegrevers, finden. Zum Unterschied von der spätgotischen Ranke, die von einem Stamm aus hervorwächst und sich gabelt, ist der dünne Rankenstil ganz unmotiviert durch Blütenkelche unterbrochen. Der Kelch wiederum ist zusammengesetzt aus einer Vollpalmette in der Mitte und zwei Halbpalmetten an den Seiten. Die Spitzen der Halbpalmetten rollen sich volutenförmig nach innen, wobei die äußerste Spitze kreisförmig verdickt ist. Die Ranken sind symmetrisch angeordnet. Sie sind in der Mitte durch ein Heftel zusammengehalten. Der Anfang des Stieles der Ranken krümmt sich nach innen und liegt frei auf den

Kapitellen. Irgendeine Verbindung mit dem Rahmen, von dem, wie wir sahen, die spätgotische Ranke auswächst, findet nicht statt. Das Frührenaissanceornament hält sich freischwebend selbst im Gleichgewicht. Das Prinzip der größten Sichtbarkeit, welches im 14. Jahrhundert und auf den frühen Grabreliefs des 15. Jahrhunderts noch möglichst innegehalten wurde, wird jetzt in der Ornamentik der Frührenaissance angewandt. Die Ranken sind flach und breit auf dem Reliefgrunde ausgebreitet. Im Gegensatz zur Spätgotik, welche die Adern und Ranken der Blätter betont, ist die Außensilhouette jetzt für die Form der Blätter, Ranken und Blüten bestimmend. Genau das gleiche Ornament wie auf dem Grabstein des Heinrich Eberbach hat der Grabstein des Nicolaus Müller † 1546 in der Severikirche. Ebenfalls stimmen die Balustersäulen genau überein. Der Kanonikus, der wieder in einer Nische mit unregelmäßigem Bogen steht, hält mit beiden Händen ein Buch. Das jugendliche Gesicht, dessen weiche Formen infolge der Zerstörung nicht mehr genau zu erkennen sind, hat denselben ovalen Umriß wie der Eberbach. Der Oberschenkel des vorgesetzten Beines ist ebenfalls von einer bogenförmigen, sich gabelnden Falte überschnitten. Vergleiche ferner die kleinen Knickfalten, die plötzlich die geraden Faltenröhren einknicken, auf beiden Grabsteinen. Die stoffliche Charakterisierung des Gewandes, z. B. die Borte am Saum der Tunika, ist wieder vorzüglich. Ebenso zeugt der Hirsch auf Wappen und Helmzier von gleich guter Naturbeobachtung wie der Eber auf dem Wappen des Dr. Eberbach. Das Monogramm AB im dreieckigen Felde unter dem Heftel der Ranken ist nur noch schwach zu erkennen. Zeitlich nach dem Grabstein Eberbach hat der Künstler den Grabstein eines Geistlichen † 1560 in der Severikirche mit Wappen: springender Löwe, geschaffen. Anwendung und Art der Ornamentik ist fast die gleiche. Der Geistliche überschneidet mit seiner Mütze etwas den unregelmäßigen Bogen. Er hält in den Händen mit abgespreiztem Daumen ein Buch. Die Handhaltung ist auf dem Grabstein Müller ebenso. Die Darstellung des Stoffes des Almutiums mit den Pelzschwänzen ist wieder mit gleicher Meisterschaft ausgeführt. Innerhalb des flachen Reliefs sind Kopf, Hände mit Buch und Wappen die höchsten Punkte. Sie fallen mit der vorderen ideellen Bildebene, die durch den Schriftrahmen gebildet wird, zusammen. Der innere Zipfel des Almutiums und die Alba bilden dann zwei weitere Reliefschichten. Die einzelnen Reliefschichten haben eine sehr kleine Sagittalaxe, trotzdem flächige Schichtung immer betont, als ob man eine dünne Platte immer auf die andere legt. In der Spätgotik durchdringen die einzelnen Reliefschichten sich mehr und das Hineinarbeiten von der vorderen Bildebene bis zum Reliefgrunde erfolgt diagonal (vergleiche z. B. den Grabstein des Conrad Dulcis im Dom).

In der Severikirche liegt noch ein Grabstein eines Geistlichen, der auch einen springenden Löwen im Wappen führt. Der Stein hat gleichfalls das hervortretende linke Spielbein, an dessen Knie die vom rechten Unterarm kommende Falte mündet. Die Schüsselfalten mit auslaufender Schleiffalte an der Spitze, der Kragen der Tunika und der geschlängelte Saum über den Füßen stimmen überein.

Zwei weitere Grabsteine in der Severikirche, des Heinrich Fischer † 1559 und eines Geistlichen † 1562, muß man wegen derselben Stileigentümlichkeiten der Werkstatt des Monogrammisten AB zuschreiben. Der Grabstein des Sebastian Müller † 1559 in der Allerheiligenkirche mit seinem Jungen, der ganz klein gebildet unten links steht, muß ursprünglich von bester Qualität gewesen sein. Vielleicht eine eigenhändige Arbeit des Meisters. Die dünnen Ranken wachsen hier aus tütenähnlichen Kelchen auf, die die Kapitelle der Kandelabersäulen überdecken. Bei dem Grabstein des v. Forcheim † 1551 fallen die Kandelaber ganz fort, die Tütenart der Kelche ist noch ausgeprägter. Der Grabstein des Paul Mues † 1550 in der Predigerkirche ist eine derbe Werkstattarbeit. Ueberall übt um 1540—1560 in Erfurt der Meister AB in der Grabsteinplastik seinen Einfluß aus.

Wir werden später noch sehen, daß er auch noch für das Bronzerelief des Paul Hutsen im Dom die Form modelliert hat.

VII. Die Grabsteine von Friedemann dem Aelteren und seiner Werkstatt.

Der Künstler der reifen Renaissance in Erfurt ist Friedemann der Aeltere. Sah man bei dem Meister der Frührenaissance, dem Monogrammisten AB, immer noch Erinnerungen an die Spätgotik, z. B. an der Nische mit dem unregelmäßigen Bogen und in der Anwendung der gotischen Minuskelschrift mit Majuskeln vermischt, auftauchen, so schaltet jetzt Friedemann vollkommen frei mit den Formen der italienischen Renaissance. Freilich, die Sicherheit, mit der die italienische Renaissance ihre Menschen in die weiträumige Architektur stellte, so daß sie sich frei darin bewegen konnten, besitzen die deutschen Renaissancemeister nicht. Die Architektur auf den Grabsteinen Friedemanns erweckt immer den Eindruck, als wäre sie erst nachträglich der Figur hinzugefügt. Die Menschen füllen die ganze Nische aus und scheinen sich an den Pilastern und Rundbogen zu stoßen. Besonders findet man dies bei einigen Arbeiten am Ende des 16. Jahrhunderts aus der Werkstatt Friedemanns des Aelteren, die Grabsteine tragen zum Teil das Monogramm HF[9]. In der Häuserchronik der Stadt Erfurt (vergl. B. Hartung Teil II, Erfurt 1878) ist Hans Friedemann der Aeltere unter den Hausbesitzern der Stadt in der Johannisstraße Nr. 20 im Jahre 1569 aufgezählt. In den 70er Jahren muß auch die Tätigkeit unseres Meisters beginnen. Als früheste Werke von seiner Hand sind zwei Grabsteine im Kavatengarten des Domes und einer im Domkreuzgange (Westseite) erhalten. Erst nach 1579 schafft Friedemann der Aeltere sein erstes Epitaph, das Epitaph Mues. Der Grabstein eines Geistlichen im Domkreuzgang hat links unten am Fuß das Monogramm HF. Er muß um 1565 entstanden sein oder noch früher; denn er hat eine Umrahmung aus einem ganz schmalen Pilaster mit Rundbogen, der mit symmetrisch verteilten, sich rollenden, kurzen Ranken verziert ist. Soll man nun diese Rollungen der Ranken zurückführen auf Be-

[9] Friedemann der Aeltere bevorzugt das Monogramm HF mit dem durch einen Bogen unterbrochenen Mittelstrich, der jüngere hat das einfache HF.

strebungen in der Ornamentik, die zur Bildung des Rollwerks führten, oder sind es Unterströmungen der spätgotischen Formen, die nie ganz versiegten? Ausgebildete Rollwerkformen haben wir bereits auf dem mit Monogramm HF (unten links im Wappen mit Totenkopf) versehenen Grabstein von 1574 im Dom. Die vier Eckmedaillons um den Grabstein von 1570 haben die Form einer eingedrückten Ellipse. Diese Medaillon- form wäre in der Spätgotik ausgeschlossen gewesen. Sie ist von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachweisbar. Friedemann wendet diese Art der Medaillons überall auf seinen Grabsteinen an, wo er beabsichtigt, neben der Nachbildung des Verstorbenen Genreszenen dar- zustellen, die auf dessen Leben Bezug haben. Auf dem Grabstein sehen wir Bildhauer und Steinmetzen bei der Arbeit, vielleicht war der Kanonikus der Leiter der Dombauhütte (magister fabrici). Wie das Amt oder das Leben eines Menschen noch um 1550 herum auf einem Grabstein geschildert wird, zeigt der Grabstein des Abraham Steiner † 1551 (in der Predigerkirche). Es ist eine richtige Landsknechts- figur mit Brustharnisch, Pluderhosen, Sturmhaube mit wallen- dem Federbusch, Schwert und Lanze. Dieser Ritter von der traurigen Gestalt jagt keinem Feinde Schrecken ein, denn er kippt von ganz allein um. Und nun hat der Steinmetz die Umgebung des Ritters mit aller- hand seiner Zeit modernen Dingen ausgefüllt, die er auf seinen Wanderungen oder in Musterbüchern sah. Da sehen wir gedrehte Säulen mit Kapitellen und darauf eine Art Kandelaber. Hinter diesen ziehen sich vom Rahmen aus Spruchbänder, auf denen Christus als Gärtner mit der Maria Magdalena auf der einen Seite dargestellt ist[10]. Die andere Seite ist nicht mehr zu erkennen. In der Mitte schwebt der geflügelte Cherubimkopf vor einem Notenblatte. Links unten steht das Wappen mit Helmzier (Krone und Vogel). Die Wappen mit Helm- zierat und Ranken kennt Friedemann nicht mehr. Er bringt die Embleme auf einfachen Kartuschen an, deren Rand durch symmetrisch verteilte konkave und konvexe Bogen gegliedert ist. An den Grabstein von 1570 schließt sich in der Formgebung von Medaillons und Wappen der Grabstein von 1569 im Dom, Kavatengarten, unmittelbar an.

Die Grabsteine des älteren Friedemann kann man leicht an der be- sonderen Form der Außensilhouette und an den Schultern seiner Figuren erkennen, denn diese ist nach außen konkav gebogen. Der jüngere Friedemann hat schon wieder die konvexen Schultern mit dem darin steckenden Kopfe[11]. In der Bildung der Kopftypen bevorzugt Friedemann die niedrige Form mit den weit auseinanderstehenden Wangenknochen und den flachliegenden Augen. An der Behandlung der Augen sind charakteristisch die drei Krähenfüße an den äußeren Augen- winkeln. Kopf- und Barthaar werden von Friedemann schön frisiert. In der Behandlung der Falten an den Gewändern ist Friedemann von großer Einfachheit, doch beobachtet er die feinen Unterschiede des

---

[10] Auf dem Grabstein um 1560—1570 im Kavatengarten, Dom (Mono- gramm HF am unteren Rande in der Mitte), sind die Medaillons ausnahms- weise kreisrund.

[11] Vergleiche den Grabstein des Nikolaus Gruner † 1583 (Mono- gramm HF auf dem linken Postament).

Stoffes. Der Gelehrte auf dem Grabstein von 1574 trägt eine Schaube mit zierlichem Brokatmuster. Die gebauschten Aermel sind an den Händen zusammengefaltet. Die technische Sicherheit Friedemanns des Aelteren in der Behandlung des Steines geht in den Werken seines Sohnes Friedemann und seiner Schule verloren.

Die Grabsteine:

eines Geistlichen um 1580 in der Severikirche,

des Franziskus Faber † 1599 (Monogramm HF unter dem Wappen rechts),

der Frau mit Engel um 1600 (Monogramm HF linke untere Ecke) sind roh und flüchtig gearbeitet. Beim Franziskus Faber ist der Unterkörper übermäßig lang und der Kopf sehr klein. Der Grabstein des Nikolaus Gruner ist trotz des Monogramms HF (Friedemann der Jüngere) ein ganz rohes handwerkliches Machwerk. Die großen Errungenschaften der Renaissance, wie z. B. die Gesetze der Zentralperspektive, sind trotzdem auf diesem schlechten Machwerk zu finden. Alle Seitenkanten an den Postamenten, Pilastern und Kapitellen verkürzen sich in der Richtung auf den Augenpunkt zu[12]. Das sinnleere Muster von Sockel, Pfeiler und Bogen wird wirklich als sinnerfüllte Form mit dem Sinne Pfeilerhalle angesehen. Ein Zeichen aber für den Verfall dieser Kunst ist das Ungefühlte, mit welcher der Ausschnitt eines Kreisbogens auf die Pilaster aufgesetzt wird, oder die Figur die Archivolte überschneidet. Der Grabstein des Tobias Friederaun mit Gemahlin und Kind übertrifft die soeben besprochenen Grabsteine an Qualität. Es wird ein Spätwerk Friedemanns des Aelteren sein. Seinem Inhalte nach ist der Grabstein unter die Ehegrabsteine einzureihen. Das religiöse Moment ist jetzt ganz ausgeschaltet. Tobias Friederaun hält in der Linken die Handschuhe. Die Grabsteine werden um die Wende des 16. Jahrhunderts zum reinen Repräsentationsbilde. Die naturalistischen Blumen in den Vasen sind ohne Ueberschneidung, rein in der Fläche angeordnet. Es ist dies eine Schmuckform, die wohl auf Vorlagen von Virgil Solis zurückgeht. Die Anfänge dieser Art der Pflanzenbehandlung finden wir auf dem Grabstein von 1565 im Dom, ferner auf dem Grabstein des Georg v. Mühlhausen † 1563 (Dom, Inneres) und des Konrad Apel † 1568 (Domkreuzgang). Der Grabstein des Georg v. Mühlhausen hat in seiner Ornamentik eine merkwürdige Mischung von Früh- und Hochrenaissanceformen. Die Postamente sind gebildet aus feingefiederten Akantushalbpalmetten, worauf kannellierte Pilaster stehen. Der Grabstein des Konrad Apel, ferner ein Grabstein um 1570 in der Severikirche und der Grabstein von 1565 (Dom, Inneres) haben anstatt des bei den Werken Friedemanns breiten Bandes der Archivolte[13] ein ganz schmales Band, welches das ganze Bogenfeld umrandet.

Diese Grabsteine gehören einer Werkstatt an.

---

[12] Vergleiche den Grabstein des Quirinus Molitor † 1598 (mit Monogramm HF)

[13] Vgl. die reine Profildarstellung der Kandelabersäulen und Pilaster der Frührenaissance, z. B. auf dem Grabstein des Konrad Klinge † 1556 im Dom.

VIII. Der Dreipaßmeister um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert.

Der letzte Meister der reifen Renaissance in Erfurt, der in den späten Lebensjahren Friedemanns des Aelteren zu arbeiten beginnt, ist der Dreipaßmeister. Seine Grabsteine reichen bis in das 17. Jahrhundert hinein. Im Vergleich mit Friedemann dem Aelteren ist der Dreipaßmeister, so genannt nach den Dreipässen, die er an Stelle des Bogenabschlusses verwendet, der konsequentere Vertreter der Renaissance. Für die stärkere Zugehörigkeit zu diesem Stile ist entscheidend, ob die einzelnen morphologischen Bestandstücke, Pfeiler, Sockel und Basis, zusammenpassen. Vergleiche den Grabstein des Aurifaber in der Predigerkirche, † 1575. Betrachten wir dann noch die Länge und Breite der Figur, so erkenen wir sofort die Rassenverwandtschaft zwischen beiden. Der Kanon der Figur und die Proportion des Pfeilers gehören einem Mittelfall an. Wir haben nicht wie in der Gotik langen und schmalen Rumpf und schlanke und hohe Pfeiler. Die Figur des Aurifaber steht ferner im Sinne des Ordnungsstiles der Renaissance in gleichen Abständen vom Rahmen. Der Kopf, die Hände mit Buch und das Wappen betonen die Mittelachse. Die Füße der Figur sowie die Pfeiler stehen in gleichen Abständen von der Mittelachse. Ebenso ist die Anordnung des Dreipasses und der vier kreisrunden Eckmedaillons. Das gesamte Muster ist also im höchsten Maße kosmisch (geordnet). Trotzdem die Architektur, Wappen, Buch und Medaillons den Eindruck des Vielerlei hervorrufen, entsteht doch durch die große Regelmäßigkeit ein Eindruck von Nüchternheit und Armut. Ferner die gesamten Bestandstücke des Musters, wie menschliche Figur, Architektur, Schmuckform, sind alle koordiniert. Es fehlt also das Großsehen, da es im Sinne des figürlichen Grabsteins liegt, daß der Mensch darauf die beherrschende Stellung einnimmt. Die Spätgotik, trotz ihrer Tendenz zum Schmückenden und möglichst Reichen, hat diese Forderung nie vergessen (vgl. Grabstein Conrad Dulcis). Wo der Hauptwert auf die Abstammung, das Wappen des Verstorbenen, gelegt wurde, da schuf man keine Grabsteine mit menschlicher Figur, sondern nur Wappensteine.

IX. Die Wappensteine in Erfurt im 15. und 16. Jahrhundert. Eine Stilwandelung der Schmuckform.

In Erfurt ist der früheste Wappenstein, der Grabstein des Hugo Longus † 1279, in der Predigerkirche. Er hat ganz die rechteckige hohe Form eines Grabsteins, nur ist sein Format etwas höher und schmäler[14]. Dieses Format des Grabsteins bleibt auch im 14. und 15. Jahrhundert für die Wappensteine bestehen (vergleiche den Hugo Junior † 1308 in der Predigerkirche und Konemundus v. Heringen † 1482 im Dom).

Aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind in Erfurt keine Wappengrabsteine erhalten. Erst nach 1560 kommen wieder eine Reihe

---

[14] Der Grabstein ist im 19. Jahrhundert erst an der Wand aufgestellt worden. Er lag früher am Erdboden.

von Wappengrabsteinen vor. Nun können wir beobachten, wie die Größe und Breite des Steines sich verändert. Man wurde sich bewußt, daß man an die ursprüngliche Form nicht mehr durch die aufrechtstehende dargestellte Figur des Verstorbenen gebunden war. Der Stein wird breiter und niedriger, je nach der Größe des Wappens und dem Raume, den der Schrifttext einnimmt; denn außer der um die vier Seiten des Steines herumgehenden Schrift wird nun noch der freie Raum über oder unter dem Wappen mit Schrift ausgefüllt (vergleiche den Grabstein von

Anna Friederaun † 1566, Predigerkirche,
Grabstein Predigerkirche um 1570,
Grabstein Henricius Ruchferus † 1576, Severikirche,
Grabstein Predigerkirche um 1580).

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts wird dann der Wappengrabstein wieder größer und vor allem noch breiter und übertrifft in seinen Dimensionen die figürlichen Grabsteine. Gleichzeitig wird die Schrift im Mittelfelde zur Hauptsache. Der Schriftrahmen fällt fort und das Wappen wird immer kleiner. So ein Schriftstein gleicht einer Buchseite mit kleinen Bildchen, und die Freude am schönen Schriftsatz mag auch hier zur Entstehung dieser Grabsteine mitgewirkt haben (vgl. Grabstein des Georgius Agricola † 1578, Severikirche, und Magister Heningus † 1579, Severikirche).

Im vorhergehenden Abschnitt wurde die Entwicklung der Wappensteine historisch festgestellt. Der Grund aber ist in den Stilwandlungen von Hoch- zur Spätgotik und zur Renaissance zu suchen. Die drei Wappensteine des Hugo Longus, des Hugo Junior und Konemundus v. Heringen haben als Wappen den springenden Löwen. Nicht die Tierform als solche wird in der Gotik und Spätgotik dargestellt, sondern die im Tier enthaltenen Bewegungsakzente. Dabei kann man beobachten, wie der Löwe auf dem Grabstein Hugo Longus mit seinem kräftigen Körper und großem Kopf der Natur näher ist als das dünnleibige, nur noch kaum zu erkennende Tier auf dem Grabstein des Konemundus v. Heringen[15]. Die Entwicklung schreitet zur Auflösung der Tiergestalt in abstrakte, ornamentale Formen, um dann in der reifen Renaissance im Gegensatz dazu die Natur getreu nachzubilden (vgl. das Lamm mit Fahne auf dem Grabstein des Magister Heningus † 1579 und die Heckenrose auf dem Grabstein des Henricus Ruchferus † 1576). Die Stellung des Wappens innerhalb des Rahmens ist ferner in der Gotik und Renaissance fundamental verschieden. In der Gotik ist das Wappen schräg gestellt, darauf steigt die Helmzier senkrecht auf. Ueberall ist die Verbindung mit dem Rahmen gesucht. Der textile Charakter des Musters wird besonders betont, während in der Renaissance das Wappen in der Mitte des Rahmens, resp. in der Mitte seines abgetrennten Feldes, isoliert und aufrecht dasteht. Die Zierranken an den Wappen rollen sich dem Kern des Wappens zu, damit ja keine Be-

[15] A. v. Scheltema weist schon die morphologische Uebereinstimmung zwischen Spätgotik und altnordischer Tierornamentik nach. Vgl. Altnordische Kunst von Scheltema.

rührung mit dem Rahmen entsteht. Etwaige Pilaster mit Bogenumrahmung (vgl. Grabstein Ruchferus) und das Wappen in der Mitte sind in sich selbst geschlossen. Sie sind struktiv, denn sie tragen sich selbst. Insofern kann man von den Schmuckformen dieser Renaissancewappensteine sagen, daß sie struktiv sind, was im übrigen dem textilen Charakter des Schmuckes widerspricht.

Es bleibt noch übrig das Verhältnis des Musters zum Grunde in seiner Entwicklung an den Wappensteinen zu betrachten. Ist das gesamte Muster, wenn man Rahmen, Wappen und Helmzier zusammenfaßt, auf den gotischen und spätgotischen Steinen geschlossen, so ist das Muster auf den Renaissancesteinen offen, da Rahmen und Wappen für sich ohne Zusammenhang stehen. Die einzelnen Bestandteile des Musters in ihrer Relation zur Umgebung sind umgekehrt in der Renaissance geschlossen und in der Gotik offen; denn die einzelnen Wappentiere dieser gotischen Grabsteine senden nach allen Richtungen Zacken und Strahlen aus. Man betrachte daraufhin Mähne, Schwanz, Füße und die Ranke unter dem Hinterkörper am großen Wappentier auf dem Grabstein des Longus. In dem Verhältnis der Bestandstücke zur Umgebung schreitet nun die Entwicklung innerhalb der Hochgotik und Spätgotik von relativer Geschlossenheit zur größten Auflösung in die Umgebung fort. Wappen und Helmzier des Konemundus v. Heringen sind zerfetzt und durchlöchert, überall dringt der Reliefgrund durch. Die Silhouetten des Grundes gleichen sich den Silhouetten des Musters an.

Es entsteht im optischen Sinne Vielbildigkeit. Auf dem Renaissancewappenstein der Anna Friederaun ist der Grund nur hintere Abschlußfläche, denn man kann nicht einmal sagen, daß er Träger der Balustersäulen oder des Wappens ist, da gerade der Eindruck des freien Stehens erweckt werden soll.

Ein weiterer Vergleich des Wappensteins der Spätgotik mit dem Renaissancewappenstein zeigt, wie der spätgotische Meister überall bestrebt ist, die Bestandstücke des Musters in ihrer Lage gegeneinander zu verschieben. Das Wappen ist schräg gestellt und die Helmzier aus der Mitte gerückt, während auf dem Renaissancestein das Wappen auf die Mittelachse mit gleichen Abständen vom Rahmen gestellt ist. Der spätgotische Meister hat die Tendenz zur chaotischen Anordnung, während der Renaissancekünstler nach größter Regelmäßigkeit — kosmischer Anordnung — strebt. Zusammenfassend kann man also die Schmuckformen auf den spätgotischen Wappensteinen als chaotisch, textil und partiell, die Schmuckformen auf den Renaissancewappensteinen als kosmisch, struktiv und total bezeichnen. Diese Polaritäten, die hier nur für die Wappensteine der beiden Stile gekennzeichnet wurden, lassen sich für die gesamte Kunst der Spätgotik und Renaissance nachweisen.

X. Entwicklung der Grabsteine mit Linienzeichnung bis Ende des 15. Jahrhunderts.

Als eine besondere Art von Grabsteinen müssen wir die Grabsteine mit Linienzeichnung herausnehmen. Sie sind eine Uebergangsstufe von der Malerei zur Plastik. Die gravierten Falten auf den Gewändern

der romanischen Plastik zeigen die gleiche Technik, ebenso wie die gravierten Bronzeplatten. Der Grabstein der Adelheid v. Amera † 1298 in der Augustinerkirche ist eine der ältesten dieser Art. Die Zeichnungen sind schmale, flache Furchen. Der Hauptwert wird im 14. Jahrhundert auf die geschlossene Außensilhouette gelegt. Die Figur des Günther von Schwarzburg † 1345 (Predigerkirche) ist mit einer einzigen Linie umschrieben, ebenso der Oberkörper, Arme und Beine des Schmerzensmannes des Petersklosters. Der Künstler strebt nach Klarheit der Zeichnung. Stellungen mit möglichst wenig Ueberschneidungen, wie ganzes Profil oder Frontalität, werden bevorzugt. In einigen Fällen wird die Binnensilhouette durch die Farbe bereichert (vgl. Günther v. Schwarzburg), wo die Gewandung des Geistlichen näher bestimmt werden soll, geschieht dies mit den einfachsten Mitteln. Lange durchlaufende Linienzüge umschreiben die Tunika des Hildebrandt v. Webstedt † 1365 (Severikirche).

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts fängt man an, auch in der Zeichnung das Stoffliche des Gewandes zu betonen. Die Furchen hören plötzlich auf, ohne sich miteinander zu verbinden. Die Quetschfalten am Aermel des Ludwig v. Binsforte † 1413 (Severikirche) sind durch kleine Stücke von Furchen, die sich in Häkchen umbiegen, charakterisiert. Der Wille des Künstlers, möglichst jede Falte des Gewandes, die durch Stauung auf dem Boden entsteht oder durch das Hochheben der Arme zum Gebet, nachzubilden, führt bei dem Grabstein der Sophia de Norberge zur Verunklärung. In einzelnen Teilen, wie den auf dem Boden liegenden rechten Gewandzipfel der Sophie (Severikirche) oder den Staufalten des Hermann Molitor † 1445, kommt die perspektivische Verkürzung gut heraus. Die gewellten Gewandsäume kennzeichnen den weichen Stil. Mit dem Einsetzen des eckigen Stiles am Grabstein des Konrad Hallis † 1456 (Severikirche) kommen die Ueberschneidungen der Hände und der Dalmatika über der Alba deutlich heraus. Noch sind die Furchen gleichmäßig breit und tief. Beim Grabstein des Friedrich Lauffert † 1462 (Severikirche) benutzt der Künstler schmale und breite, flache und tiefe Furchen, um einen räumlichen Eindruck, ein Darüberliegen der Arme über dem Gewande vorzutäuschen. Dieses Mittel wird noch in größerer Differenzierung bei dem Grabstein des Rudolph v. Pardis † 1481 (Allerheiligenkirche) angewandt. Man betrachte die dünne tiefe Linie, die Schulter, Arme und Hände außen umreißt. Die Schaube ist durch einfache, breitere parallele Furchen gezeichnet. Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts begnügt man sich nicht mehr mit der bloßen Linienzeichnung. Der Kopf und Hals ist beim Grabstein des Theodor Bodinrot † 1478 (Severikirche), dem Grabstein von 1489 im Domkreuzgang, und dem Grabstein des Johannes Linderbach † 1491 (Severikirche) in Flachrelief herausgeholt. Es sieht aus, als ob der Grabstein vom Künstler nicht fertig gearbeitet sei. Die Falten werden wieder bei den Gewändern der Frauen und Geistlichen entsprechend der Zeitströmung gehäuft und unklar. Der Ehegrabstein von Claus und Margarete Thomas † 1500 (Severikirche) stellt den Mann in einfachem Parallelfaltengewande mit der reich drapierten Frau zusammen Mit den einfachen technischen Mitteln der verschiedenen Furchen werden die

kühnsten Ueberschneidungen und durch die Abstände der Furchen voneinander die stärksten optischen Wirkungen erreicht. Eine weitere Ausbildung dieser Technik war nicht mehr möglich. Nach 1500 gibt es keine Grabsteine mit Linienzeichnungen mehr in Erfurt. Diese Art von Grabsteinen war auch hier für den komplizierten Geschmack der Besteller zu einfach.

XI. Bronzeplatten und Bronzereliefplatten im 15. und 16. Jahrhundert.

1. Grabplatten aus der Werkstatt Peter Vischers und Grabplatten aus Erfurter Glockengießerwerkstätten.

Im engsten technischen Zusammenhang mit den Grabsteinen mit Linienzeichnung stehen die gravierten Metallplatten. In dem weichen Material, Messing oder Bronze, konnte allerdings der Künstler viel leichter und schneller mit den Furchen zeichnen. Die Linien wurden vorgeritzt und dann vielfach mit Säuren geätzt. Die früheste Erzplatte in Erfurt ist die Grabplatte eines Geistlichen um 1350 im Dom[16]. Der Hintergrund ist von einem dreiteiligen, hochgotischen Baldachin und einem Teppich mit stilisierten Lilien ausgefüllt. Die Verbindung von Architektur und Figur finden wir in ähnlicher Weise bei der Grabplatte des Hermann Schindeleyb † 1472 (Domkreuzgang), die von Kramer mit Nordhäuser Grabplatten stilistisch zusammengebracht wird. Die Platte ist noch besonders durch einen Schriftrahmen eingefaßt, an dessen vier Ecken runde Medaillons angeordnet sind. Die Anbringung von frühgotischer Architektur als Hintergrund der Figuren sahen wir bereits bei den Grabsteinen des Hildebrandt v. Webstedt und Ludwig v. Binsforte. In der zweiten Hälfte des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts werden diese Hintergründe bevorzugt. Bei den Metallplatten ist die Ausführung reicher. Man versucht durch Schraffierung, z. B. in den Leibungen der Bogen, Licht und Schatten voneinander zu trennen und die perspektivische Verkürzung herauszuholen.

Bei der Grabplatte Hunold v. Plettenberg † 1474 (Dom) fällt der architektonische Hintergrund fort. Die Figur ist in ihrer äußeren Silhouette ausgeschnitten und auf eine Konsole gestellt, die den Schriftrahmen überschneidet. Die schmalen feinen Furchen, die die Binnensilhouetten begrenzen, werden zum Träger der seelischen Stimmung. Die leichte Senkung des Hauptes, die müden halbgeschlossenen Augen, die zarte Schwellung des Mundes wird nur durch das An- und Abschwellen der Linie erreicht. Auf Grund der ikonographischen Vergleichungen ist von Kramer die Grabplatte der Werkstatt des Peter Vischer zugeschrieben. Eine weitere Arbeit aus der Werkstatt des Peter Vischer ist die Grabplatte des Johannes v. Heringen † 1505. Der Unterkörper der Figur ist durch breite, parallele Furchen in Stein gezeichnet. Durch dichte, flockige Schraffierung wird auf der Grabplatte eine malerische Licht- und Schattenwirkung erzeugt. Johannes v. Heringen hält den

[16] Buchner vergleicht die Platte mit Grabplatten lübischer Bischöfe und glaubt, daß sie von dort stammt.

Kelch mit beiden Händen. Bei den aus Erfurt stammenden Grabplatten ist dieses nicht üblich. Der Johannes Schindeleyb segnet mit der Rechten den Kelch. Die gleiche Geste führt der Eobanus Zcigeler aus. Erst nach 1560 ist diese letzte gravierte Bronzeplatte in Erfurt entstanden. Ihr Verfertiger ist der Erfurter Glockengießer Ekhard Kucher. Die Zusammensetzung der Platte aus fünf Teilen zeigt, daß der Guß einer großen Bronzeplatte der Erfurter Gießhütte Schwierigkeiten machte. Der Schriftrahmen mit Medaillons und der sonst für sich gearbeitete Mittelteil sind zu einer Platte zusammengefaßt. Die Zeichnung hat nur ganz wenige Schraffierungen an Mütze, Haar und Händen. Es ist kaum anzunehmen, daß die Zeichnung von Ekhard Kucher aber selbst stammt. Zu kalligraphisch und verschnörkelt ist die Darstellung der Falten und Fältelungen innerhalb der Gewandstücke.

2. Bronzereliefs der Gießhütte Peter Vischers.

Im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ist das erste Bronzerelief in Erfurt, das Grabrelief Heinrich v. Gerbstädt, entstanden. Wieder ist es fremdes Kunstgut. Kramer nimmt für Rahmen und Figur zwei Meister an. Die Figur stammt wegen der etwas steifen, ungelenken Art von Hermann Vischer, der Rahmen aber wegen der fortgeschritteneren Art von Peter Vischer. Die Faltengebung ist der typische, eckige Stil um 1470. Die Faltengrate sind hoch, die Kehlen sind tief und senkrecht hineingeschnitten. Die Figur mit Konsole und der Rahmen mit den Vierpässen sind jedes für sich gegossen. Graviertechnik ist nicht angewandt. Das Bronzerelief des Conrad Stein † 1499 (Dom), Johannes de Lasphe † 1510 (Dom) sind ebenfalls von Peter Vischer (vergl. Kramer und Buchner) geschaffen. Zeitlich am fortgeschrittensten in der Anwendung der Renaissanceformen ist die dem Todesdatum nach ältere Reliefplatte des Conrad Stein. Der Parallelfaltenstil spricht für eine Entstehungszeit nach 1500. Die Figur ist in Flachrelief gegossen. Zur Charakterisierung des Stoffes der Mozetta ist Gravierung mit kurzen Strichen angewandt. Die Figur steht frei in dem von dem Schriftrahmen gebildeten Raume nur auf einer kleinen Fußplatte. Trotzdem wird der Eindruck des sicheren, festen Stehens, der Angleichung der Außensilhouette an die Senkrechten des Rahmens erreicht. Das Motiv des Blätterns und Lesens in einem Buche wird bei den gelehrten Canonici, Magistern und Doktoren angewandt. Der Magister Conrad Dulcis und der Doktor der Theologie Conrad Klinge haben dasselbe Thema.

Mehr als Attribut tragen das aufgeklappte Buch die Bischöfe
Johannes de Lasphe † 1510 Dom,
Paul Huthsen † 1532 Dom,
Wolfgang Westermeyer † 1568 Dom,
in einer Hand, während die andere Hand den Bischofsstab trägt. Auch das Bronzerelief des Johannes Lasphe stammt aus der Vischerschen Gießhütte. Buchner schreibt die Bronzeplatte dem Johannes Vischer, dem Sohne des Peter Vischer, zu und erklärt daraus den spätgotischen Gewandstil, der an die Schnitztechnik Riemenschneiders erinnert.

Das bronzene Grabrelief des Henning Göden † 1521, welches von Peter Vischer, dem Aelteren, auch für Wittenberg gegossen ist, hat keine Nachfolge in der Erfurter Epitaphienkunst gefunden.

3. Bronzereliefs aus Erfurter Glockengießerwerkstätten.

Für die Erfurter Gießhütten sind die Bronzereliefs des Johannes de Lasphe und Conrad Stein besonders wichtig, da der Conrad Stein das Vorbild für das Bronzerelief des Kanonikus Henning Hopfe † 1573 und der Johannes de Lasphe das Vorbild für das Relief Hutsen und Westermeyer geliefert hat. Die Verwandtschaft ist mehr äußerlicher Art. Alle drei Bischöfe tragen den seitwärts über die Unterarme herabfallenden Chormantel und darunter Tunika und Alba. Die Haltung ist fast überall gleich vertikal. Die Hände halten ein Buch und den Bischofsstab zugleich mit der Inful. Der Bischofsstab ist vor die Figur, die Wappen sind links seitwärts gestellt (bei Lasphe und Westermeyer sind sie abgebrochen). Die Köpfe stecken in den Schultern. Die Bänder der Mitra rollen sich am unteren Ende einmal ein. Die Außensilhouette der Figuren ist bei allen geschlossen, doch geht die Entwicklung von der stärker gebrochenen Kontur, die sich besonders an dem nach auswärts gehaltenen linken Arm, dem rechten Ellenbogen und den Zipfeln der Tunika des Lasphe ausspricht, zur geraden Kontur. An der inneren Kante des Schriftrahmens befinden sich schmale Säulchen auf hohen Sockeln. Bei Lasphe und Westermeyer sind die Säulchen gedreht. Die Eckmedaillons sind Vierpässe, in denen bei Lasphe nur Rosetten, beim Hutsen und Westermeyer die Evangelistensymbole enthalten sind. Die Grabplatte des Westermeyer ist stärker abhängig von Hutsen als diese von der Grabplatte des Lasphe.

a) Das Bronzerelief des Paul Hutsen, ein Werk vom Monogrammisten AB und dem Glockengießer Heinrich Ciegeler.

Der Meister des Bronzereliefs Hutsen bewahrt sich seine künstlerische Selbständigkeit. Die Figur steht zum Unterschied von den beiden anderen auf dem Schriftrahmen auf. Zum ersten Male unter den Erzreliefs wird auf dem Schriftrahmen Antiqua Capitale in präziser scharfer Ausführung gebracht. Am persönlichsten ist die Körper- und Gewandbehandlung. Die Kniee, Ober- und Unterschenkel drücken sich durch das Gewand durch. An dem rechten Knie mündet eine Falte mit Wförmiger Einknickung. Sie kommt unter dem linken Unterarm hervor, von wo noch zwei Faltenzüge nach unten ausstrahlen. Von dem Knie als zweitem Zentrum gehen wieder drei Strahlen zum Fuße. Der rechte Oberschenkel ist scharf überschnitten von einer sich gabelnden Falte. An den Füßen, von denen nur die Fußspitzen hervorschauen, bilden die fast senkrechten Faltenzüge ganz kleine Stau- und Knickfalten. Die Faltengrate sind durchweg schmal mit scharfen Kanten, sie setzen sich voneinander ab durch abwechselnd schmale und breite Furchen.

Genau die gleiche Körperhaltung und den gleichen Gewandstil hat der Grabstein des Nikolaus Müller † 1546 in der Severikirche. Das

Ausstrahlen der Falten von den Unterarmen, die von der Kniescheibe ausgehenden Falten mit ihren Knickungen, die überschneidende Gabelfalte am Oberschenkel, die Staufalten über den Fußspitzen stimmen genau überein. Die verkümmerten Schüsselfalten sind beim Hutsen mehr gehäuft wie beim Nicolaus Müller, doch die Einknickungen und Abzweigungen an den Scheiteln der Schüsseln sind die gleichen. Bei beiden Figuren steckt der Kopf tief in den Schultern und bildet die Spitze eines Dreiecks, das durch die Unterarme, Schultern und Kopf gebildet wird. Ein gleichgeformtes Tuch umschließt den Hals. Die Kopfform ist bei beiden ein Oval. Die Nasenwurzel ist durch Einschnitt und zwei Zornesfalten betont. Der Mund hat die volle Unterlippe, die weich in das breite Kinn übergeht. Vergleichen wir den Kopf des Heinrich Eberbach wegen seines besseren Erhaltungszustandes mit dem Kopf des Paul Hutsen. Der Meister AB liebt Köpfe mit vollen Wangen. Der Kopf des Hutsen ist durch das Alter schon etwas schwammig und schlaff im Gesicht geworden, etwa wie der Kopf des Konrad Klinge im Dom (vergl. IV, 1). Die Augen sind beim Eberbach und Hutsen ganz zeichnerisch behandelt. Der innere Augenwinkel ist gerundet, während der äußere Augenwinkel spitz zuläuft. Das untere Augenlid ist als schmaler Grat gebildet. Die Augen liegen ziemlich weit auseinander. Die Art der Augenbehandlung unterscheidet sich besonders von der Augenbehandlung am Kopfe des Johannes Lasphe. Der Monogrammist AB hat 1547 sein reifstes Werk, den Grabstein des Heinrich Eberbach, geschaffen. Er muß damals schon auf der Höhe seines Schaffens gestanden haben und bereits durch mehrere vorhergehende Arbeiten bekannt gewesen sein. Diese Erwägungen zusammen mit den stilkritischen Vergleichungen ergeben, daß die Form für das Bronzerelief Paul Hutsen von dem Meister des Eberbach hergestellt ist. Die Zusammenarbeit von Bildhauer, Zeichner und Gießer ist bereits für die Vischersche Gießhütte bezeugt. Es ist noch hinzuzufügen, daß weder in der Umgebung von Erfurt noch in der Umgebung von Naumburg, Nordhausen, Merseburg ein stilistisch ähnliches Bronzrelief sich befindet.

Wir fragen uns nun, wer war der Gießer des Bronzereliefs von Paul Hutsen?

In Erfurt lebten im 16. Jahrhundert drei berühmte Gießer, Heinrich Ciegeler, Eckhard Kucher und Melchior Möringk. Ihre Haupttätigkeit entfalteten die Gießhütten in der Schöpfung von Glocken. Nebenher schufen sie aber auch bronzene Grabplatten und Grabreliefs. Die von Eckhard Kucher mit Monogramm EK versehene Grabplatte des Eobanus Zcigeler haben wir bereits erwähnt. Von Melchior Möringk ist mit Monogramm MM versehen das Bronzerelief des Konrad v. Breittenbach † 1579 und die Wappenplatte des Georg Olandus † 1597. Von Glockengießer Heinrich Ciegeler ist keine Grabplatte mit Monogramm überliefert. Schaffenszeit des Heinrich Ciegeler kann man nach den erhaltenen Glocken von 1500—1543 ansetzen, danach folgt Eckhard Kucher von 1557—1602 und von 1577 an arbeitet Melchior Möringk. Der Zeit nach kommt also für die vom Meister AB geformte Grabplatte des Paul Hutsen als Gießer nur Heinrich Ciegeler in Frage. Daß er die Relieftechnik gut verstand, beweisen seine

Medaillons mit der Anbetung der Könige und der unbefleckten Empfängnis an den Glocken der Kaufmannskirche von 1505 und 1509. (Die Glocken sind umgegossen.)

b) Das Bronzerelief des Wolfgang Westhermeyer, ein Werk des Eckhard Kucher.

Das Grabmal des Wolfgang Westhermeyer ist, wie bereits festgestellt ist, von dem Grabrelief des Paul Hutsen abhängig. Den Qualitätsunterschied zwischen beiden Werken und ferner den Werken aus der Vischerschen Gießhütte erkennt man z. B. schon aus dem Apostelsymbol des Johannes an den einzelnen Schriftrahmen. Der Adler vom Rahmen des Kanonikus Stein ist ein prachtvolles Wappentier. Kopf und Schnabel sowie Klauen sind mit großer Genauigkeit der Natur nachgebildet. Die Flügelfedern und kleinen Schuppenfedern sind klar unterschieden und stilisiert. Der Adler auf der Grabplatte Hutsen ist schon um vieles steifer und unnatürlicher. Man sieht dies besonders an den Beinen und den Klauen. Der Adler steht mit geschlossenem Schnabel da, die Angabe der Federn ist ganz summarisch und flüchtig. Die gleiche Flüchtigkeit und Roheit bemerkt man an der Figur des Westhermeyer selbst. Die schräggestellten Augen im Kopfe, wobei der innere Augenwinkel um vieles höher als der äußere steht, sind vom Kopfe des Johann de Lasphe übernommen, ebenso die gotischen Minuskeln auf dem Rahmen und die gedrehten Säulchen am inneren Rande des Rahmens. Die Apostelsymbole sind sehr stark verwandt mit dem auf der Grabplatte des Eobanus Zcigeler. Der Adler hat bei beiden ausgebreitete Flügel und den geschlossenen Schnabel. Zeitlich könnte für das Relief als Gießer ebenfalls Eckhard Kucher in Betracht kommen. Anscheinend hat er es modelliert in Anlehnung an die bereits vorhandenen Bronzereliefs im Dom. Ein gleichfalls nicht sehr geschicktes Werk ist die Wappenplatte mit Schrifttafel des 1550 verstorbenen Friedrich Burdian. Eine Arbeit von einem fremden Künstler ist die Schrift- und Wappentafel des aus Friesland stammenden v. Albada † 1573. Die Wappen mit Verzierungen, das kleine Porträt und die Auferstehung wirken wie aus dem Metallgrund mit dem Meißel ausgearbeitet, so metallisch scharf sind die Kanten.

c) Das Bronzerelief des Henning Hopfe, ein Werk von Friedemann dem Aelteren und Melchior Möringk.

Am Ende der Reihe der figürlichen Bronzereliefs steht die Grabplatte des Kanonikus Henning Hopfe im Dom † 1573. Der Reliefstil ist ein völlig anderer als bei den vorhergehenden Bronzereliefs. Große breite und flache Gewandmassen sind durch feine Furchen nur wenig gegliedert. Der Stoff der Tunika ist durch feine parallele Rillen angegeben. Der Körper kommt unter dem Gewande nicht mehr zum Ausdruck. Hauptsächlich die Außensilhouette und Hände und Kopf sind hervorgehoben. Das Wappen steht innerhalb der Figur auf dem linken Fuß. Der Kartuschenrand rollt sich mit seinen Zungen nach

innen und außen. Der Kanonikus hält mit gespreizten Fingern gleich zwei Bücher, als wollte er seine Gelehrsamkeit mit der Masse der Bücher beweisen. Zum stilistischen Vergleich können wir wieder die gleichzeitige Steingrabplastik heranziehen. Im Kreuzgang des Domes steht ein von Friedemann dem Aelteren geschaffener Grabstein von 1565 mit dem Monogramm HF. Der Geistliche trägt die gleiche Mütze. Der ebenfalls niedrige und kleine Kopf ist mit derselben Wendung nach rechts gedreht. Er steckt gleichfalls in den Schultern und die Außensilhouette bestimmt die Form. Nur wenige Binnensilhouetten gliedern das flache Relief. Die Form des Körpers ist unter dem Gewande nicht mehr zu erkennen. Das Wappen steht auch innerhalb der Figur auf dem linken Fuß. Die gleiche Rollung des Wappenrandes nach innen und außen zeigt das Wappen auf dem Grabstein des Georg Agricola † 1578 von Hans Friedemann dem Aelteren (Monogramm HF rechts untere Ecke). Die runden Medaillons mit der Lorbeerverzierung und den Evangelistengeschichten finden wir auf dem Grabstein von Hans Friedemann im Dom, Kavatengarten (Monogramm HF in der Mitte am unteren Rande). Friedemann liebt es, in den Eckmedaillons möglichst viel darzustellen. Hinzu kommt noch die Breite der Figur des Henning Hopfe als Charakteristikum der Friedemannschen Art. Das Gesicht des Henning Hopfe hat einen etwas blöden und leeren Ausdruck. Die Augen sind schematisch gezeichnet mit den zwei Krähenfüßen an denselben, welche Eigentümlichkeit wir auch an den Friedemannschen Köpfen finden. Man vergleiche endlich die rechte Hand des im Dom an der Nordwand befindlichen Grabsteins von 1574 von Hans Friedemann (Monogramm HF) mit der rechten Hand des Henning Hopfe. Das Bronzerelief des Henning Hopfe ist somit unzweifelhaft von Hans Friedemann dem Aelteren modelliert. Gegossen ist dasselbe von Melchior Möringk.

Die Zusammenarbeit Hans Friedemann des Aelteren mit Melchior Möringk ist durch Monogramm HF und MM am Bronzerelief Konrad von Breittenbach † 1579 bezeugt. Die Vorliebe Friedemanns für szenische Darstellungen in den Medaillons finden wir auch hier bei den Kirchenvätern. Beim Hieronymus schaut der gezähmte Löwe mit Interesse dem Schreibenden zu, der auf einer mit Kissen belegten Bank sitzt. Ringsherum liegen viele Bücher. Das Idyllische auf Dürers Hieronymus im Gehäus findet hier seine Nachfolge. Auf dem Johannes-Symbol im Eckmedaillon des Bronzereliefs Hopfe erscheint dem schreibenden Evangelisten auf der Insel Patmos der Engel in einer Gloriole. Der Adler, wieder ein prächtiges Tier, sitzt zu Füßen des Johannes. Das Thema ist von Schongauer an in der Kunst beliebt. Bei beiden Medaillons werden Ueberschneidungen durch verschiedene Reliefhöhe erreicht. Alle technischen Mittel werden mit großem Geschick verwendet zur stofflichen Charakterisierung. Polierte Flächen stehen gegenüber aufgerauhten Flächen und Teilen, die mit feinen Strichätzungen versehen sind. Die Rillen und Grate an dem Flügel in der Mitte des Wappens, am Akantuslaub und Gewande der Frau zwischen den Hörnern sind mit der gleichen technischen Sicherheit ausgeführt wie die Tunika des Henning Hopfe.

Die Schmuckfreudigkeit Friedemanns, die am Untergewand des Henning Hopfe, an den Aermeln, an der Verzierung der Bücher und des Wappens sich bereits dokumentiert, schafft im Wappenrelief des Conrad v. Breittenbach † 1579 zusammen mit der großen künstlerischen und technischen Fertigkeit des Melchior Möringk ein Meisterwerk. Von Melchior Möringk stammt die einfachere Wappenplatte des Georg Olandus † 1597. Anscheinend ist dieses Bronzerelief auch von Melchior Möringk (ohne Hilfe Friedemanns) modelliert. Das Madonnenrelief an der Glocke der Lorenzkirche von 1584, Fries und Medaillons an der Glocke von 1599 in der Andreaskirche sind nicht nur von hervorragendem Guß, sondern kennzeichnen auch die Persönlichkeit des Melchior Möringk als einen frei schaffenden, dekorativ begabten Künstler.

XII. Grabreliefsteine mit eingefügten Bronzeteilen (Köpfe, Kelche und Wappen).

Bei den bisher beschriebenen Bronzeplatten und Bronzereliefs war der Grabstein nur Träger der Platte. In dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts werden einzelne Grabsteine mit Linienzeichnung durch Bronzeteile bereichert. Am Grabstein des Heinrich Gaßmann † 1481 im Dom ist Kopf, Kelch und Wappen aus Bronze gegossen. Es sind zunächst Platten mit einfacher Linienzeichnung in derselben Weise, wie das Gewand im Stein gezeichnet ist. Auch der Schriftrahmen ist noch in den Stein hineingemeißelt. Am Grabstein des Heinrich Brapach † 1493 ist auch der Schriftrahmen mit Eckmedaillons in Erz gegossen. Die Wappenplatte mit der Zange und Flügeln ist schon in ganz flachem Relief gearbeitet. Die Entwicklung führt zum Relief, zur dritten Dimension. Wie nach 1500 die Grabsteine mit Linienzeichnung nicht mehr zu finden sind, so auch die Ergänzungen durch Bronzeplatten mit Linienzeichnung. Die Grabsteine des Johannes von Mengershusen † 1542 und Johannes Rudolf v. Northeim zeigen bereits die Verbindung von Bronze und Steinreliefs. Die Köpfe beweisen die Technik der Werkstatt des Eckhard Kucher. Zeichnung der Augen, Nase, Mund und Stirn entsprechen dem Kopfe des Westhermeyer. Nur sind sie noch um vieles roher gearbeitet.

B. Der Unterschied zwischen dem Epitaph der Spätgotik und dem Renaissanceepitaph (Raumprobleme).

Die Entwicklung der Reliefebene von der Spätgotik zur Renaissance.

Eine Entwicklung von der Spätgotik zur Renaissance wie bei den Grabsteinen können wir an den Epitaphien des 15. und 16. Jahrhunderts in Erfurt nicht verfolgen, denn es fehlt an jeglichen Verbindungsgliedern, die das Hereinnehmen morphologischer Formen der Renaissance in die Epitaphien nach 1500 zeigen. Das früheste Renaissanceepitaph in Erfurt, das Epitaph v. d. Weser in der Predigerkirche von 1541, zeigt schon den ausgebildeten Stil der Früh-

renaissance. Es kommt also hauptsächlich darauf an, die Unterschiede zwischen den beiden Arten von Epitaphien festzustellen. Dabei sehen wir von einer Charakterisierung der stilbildenden gleichformigen Bestandstücke, z. B. gotischer Spitzbogen, Maßwerk oder Renaissancepfeiler, -säule, -nische usw., ab, da sie jedem geläufig ist und betrachten nur das Verhältnis beider Gattungen von Epitaphien zum Raume und ferner die verschiedene Behandlung des Reliefs.

Schon der ästhetische Eindruck, den die beiden Arten von Epitaphien beim ersten flüchtigen Anblick in den Kirchen machten, ist grundsätzlich verschieden. Das gotische Epitaph fügt sich organisch der Innenwand oder Außenwand der Kirche ein. Das Renaissanceepitaph wirkt wie ein Fremdkörper. Es liegt dies nicht nur daran, daß das gotische Epitaph in dem ihm stilverwandten Raum der gotischen Kirche in Deutschland gewöhnlich errichtet ist, während das Renaissanceepitaph in einem stilfremden Raum hängt, sondern vor allem will das gotische Epitaph wie die gotische Portalplastik im Zusammenhang mit der ganzen Kirche gesehen werden im Gegensatz zum Renaissanceepitaph, das ein für sich abgeschlossenes Gebäude bildet. Der äußerliche Unterschied, der gemacht ist mit der Bezeichnung des Renaissanceepitaphs als hängendes Epitaph, ist nicht stichhaltig, denn die gotischen Epitaphs hängen zum Teil genau so an der Außenwand der Kirche (vgl. das Epitaph Buseleyben, Berlt Starke, Epitaph Wydemann in Erfurt). Ein Unterschied in der Aufstellungsart ist typisch, das Renaissance-epitaph in Erfurt ist immer vor die Wand vorgebaut, während das gotische Epitaph zum Teil eingebaut ist (vgl. Epitaph Buseleyben, Frimar, Siegfried Ziegler, Weingarten in Erfurt). Wie in der gotischen Kirche Arkadenreihen, Triforien, Fenster usw., alles die Auflösung der Wand erstrebt, so ordnet auch das gotische Epitaph sich diesem Streben ein. Ganz gleichgültig, ob es vor die Wand gesetzt oder eingelassen ist, es wirkt immer als eine Durchlöcherung der Wand. Der Freiraum dringt in das Epitaph ein (vgl. das Epitaph der Familie Pömer in St. Sebald zu Nürnberg v. 1366, das Epitaph v. 1422 an der Moritzkapelle in Nürnberg, Epitaph Rosenzweig, Siegfried Czigler usw. in Erfurt. Das Epitaph seinerseits stößt mit seiner Architektur und seinen Figuren besonders in der Spätgotik in den Freiraum hinein. Man beachte die vorkragenden Baldachine (vgl. Epitaph Buseleyben, Epitaph Salfelt an der Lorenzkirche, Epitaph Rosenzweig in Erfurt und das Herausgehen einzelner Reliefsfiguren über die Reliefebene, die durch die äußere Grenze des Rahmens gebildet werden. Ein Vergleich der Relieftiefenmaße mit der Tiefe des Rahmens (vom Reliefgrund aus gerechnet) auf den spätgotischen Epitaphs bestätigt unsere Behauptung.

Epitaph Günther v. Salfelt, Lorenzkirche	Rahmentiefe	8,5 cm
	Relieftiefe	16,0 cm
Gedenkstein Konrad v. Duderstadt und Siegfried v. Leubingen	Rahmentiefe	9,0 cm
	Relieftiefe	13,5 cm

Epitaph Czigler	Rahmentiefe	14,0 cm
	Relieftiefe	15,0 cm
Epitaph Jutta Bock	Rahmentiefe	14,0 cm
	Relieftiefe	15,0 cm
Epitaph Maria auf der Mondsichel mit zwei Stiftern	Rahmentiefe	4,0 cm
	Relieftiefe	12,0 cm

Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Aber auch dort, wo die Figuren innerhalb der Reliefebene bleiben, dringt der Freiraum in die einzelnen Figuren ein. Starke Konkavitäten höhlen die kubische Form des menschlichen Körpers aus (vgl. die tiefen Aushöhlungen am Kopftuch, zwischen den Beinen und in dem Faltengehänge von Maria und Johannes am Epitaph Buseleyben und Jutta Bock). Die Figuren sind vielfach über Eck gestellt und in ein dreiseitiges Prisma eingeschrieben, dessen eine Kante in den Raum weist. Der Blick wird dadurch diagonal in die Tiefe geleitet (vgl. die beiden Epitaphs).

Das Renaissanceepitaph bildet dagegen ein abgeschlossenes Ganzes gegen den Freiraum. Es steht am Raume, das obere Gesims des Mittelgeschosses und die Kante des Sockels und an den Seiten die Begrenzung durch Säulen oder Karyatiden bilden die vordere Reliefebene. Alle Seitenteile, obere und untere Stockwerke und Konsolen liegen hinter dieser Ebene. Alles Figürliche und aller Schmuck bleiben innerhalb dieser Reliefebene in dem für sich abgeschlossenen Raume (vgl. Epitaph Heinrich v. d. Weser in der Predigerkirche, Epitaph v. d. Weser im Dom, Epitaph v. Tettau usw.). Innerhalb dieses Raumes können sich die Figuren frei bewegen. Sie sind von Luft umspült. Es werden jetzt in der Renaissance die Figuren möglichst frontal oder im Profil gestellt. Es erfolgt Staffelung der Reliefschichten hintereinander. Der Blick soll erst die vorderste Schicht, dann die zweite, dritte und so fort abtasten. Der Raum dringt nicht mehr in die Figuren ein. Der Körper behält seine volle kubische Gestalt, das Gewand umschließt ihn wie eine Schale, die nur durch geringe Konkavitäten und Konvexitäten gegliedert ist. Die Epitaphien am Ende des 16. Jahrhunderts nehmen dann das Streben der Gotik nach Hineinnehmen des Freiraumes in Plastik und Architektur wieder auf. Die Stifterfiguren werden auf einem besonderen Sockel vorgebaut (vgl. Epitaph Siegmund v. d. Sachsen in Erfurt). Das gotische und das Renaissanceepitaph zeigte uns die Polaritäten in der Raumform, den divisiven und additiven Stil. Die Uebergangsformen zwischen den beiden Stilarten fehlten in Erfurt.

Schon eher ist es möglich, an den vorhandenen Epitaphien in Erfurt eine Entwicklung des Reliefs von der Spätgotik zur Renaissance zu verfolgen. Hierbei sehe ich von einer eingehenden Betrachtung des Reliefs des einzelnen Körpers, d. h. der Oberfläche, ab und verstehe darunter, wie im allgemeinen Sprachgebrauche, Körper, die vor einer Grundfläche stehen. Das Verhältnis vom Körper zum Grunde und zur Reliefebene ist in der Entwicklung das Entscheidende. Wir können dabei beobachten, wie von der Gotik zur Spätgotik eine immer größere Loslösung der Figuren vom Grunde erfolgt und wie in der Renaissance

in der vordersten Schicht des Reliefs die Figuren vielfach vollständig vor dem Grunde stehen. Es ist nun diese Entwicklung zu Zeiten eines überreifen oder reifen Stiles nicht so zu verstehen, daß jede Künstlerpersönlichkeit unbedingt diese Relieftechnik haben müßte, sondern in der schwierigen Relieftechnik mit ihren Ueberschneidungen, Verkürzungen und Unterhöhlungen spielt auch die Frage des Könnens eine große Rolle, so daß es wiederum möglich ist, nach der mehr oder weniger komplizierten Art der Relieftechnik auf Künstlerpersönlichkeiten zu schließen (vgl. Donatello).

Ein Beispiel für die Division in der Plastik gibt das Relief in der Gotik. Auf dem Epitaph Vitztum von 1365 und Epitaph Joh. v. Saalfeld um 1400 sind die Rückseiten der Figuren fast zur Hälfte von dem Grunde abgeschnitten, oder wir können auch sagen, daß die Figuren fast zur Hälfte noch den Grund durchdringen (dividieren). Die Sagittalebene — d. h. die auf der Reliefebene senkrecht zum Grunde stehende Ebene — stößt senkrecht auf den Grund. Starke Verkürzungen an den Figuren sind vermieden. Die Körper mit ihren Köpfen, Füßen, Armen und Händen liegen möglichst in oder parallel der Reliefebene. Der Meister des Epitaphs Allenblumen von 1429 ist in der Relieftechnik schon komplizierter. Er bringt bereits kühne Deckungen in den Figuren der beiden Könige und verkürzt den Arm an dem betenden Stifter und Füllhorn tragenden König, indem er ihn senkrecht aus dem Grunde herausarbeitet, aber noch gibt er keine direkten Unterschneidungen. Unterschneidung entsteht erst, wenn wir von der Rückseite eines zylinderförmigen Körpers ein Stück durch eine Schnittfläche abschneiden. Je weniger wir wegnehmen, um so größer wird die Unterschneidung. Auf dem Epitaph Rosenzweig von 1450 ist diese Unterschneidung beim Christus, aber auch beim Baldachin und den Wappen besonders stark angewandt. Kopf und Arme lösen sich ferner freiplastisch vom Grunde los. Es entsteht also Unterhöhlung. Das Epitaph des Konrad v. Weingarten zeigt den Schmerzensmann mit vom Grunde losgelösten, freistehenden Füßen, Armen und Kopf. Zwischen den Armen und Füßen, an den Einziehungen des Halses, hinter dem Kopfe, an den Achselhöhlen entstehen nun durch diese Unterhöhlungen tiefe Schlagschatten. Das Auge ist nicht mehr imstande, die Tiefe der Konkavitäten abzumessen. Der ästhetische Eindruck eines Luftraumes entsteht. Der Grund ist nicht mehr wie in der griechischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts eine neutrale Fläche, d. h. der Träger, der die Figuren nach der Rückseite abschließt und hält, sondern er soll den Eindruck eines Ausschnittes aus dem unendlichen Raum erwecken. In der Auffassung des Grundes als Ausschnitt aus dem Freiraum sind Spätgotik und Renaissance gleich, aber die Art, wie der mittelalterliche oder der Renaissancemensch den Weltenraum sieht, ist verschieden. Der mittelalterliche Mensch sah die Welt als etwas Mystisches (Geheimnisvolles) an und daher benutzte die Kunst den dunklen verschleiernden Schatten. Die Menschen der Renaissance achteten mehr auf die sie umgebenden Formen der Natur. Bei Landschaftsdarstellungen wird der obere Teil des Reliefgrundes als Himmel gedeutet. Die Sonne, der Mond und die Wolken werden darauf

naturalistisch dargestellt. In der Spätgotik wurden Mondsichel und Wolkenbänder mehr symbolisch verwandt. Dann bildet man auf dem Renaissancerelief in der ersten Reliefschicht die Erde mit Pflanzen und Häusern und schließlich in der vordersten Schicht den Menschen als Hauptperson ab. Es wird in dem Renaissancerelief ein Ausschnitt aus der sichtbaren Welt abgebildet (vgl. das Relief: „Die Erschaffung der Eva" auf dem Epitaph Siegmund v. d. Sachsen v. 1590). Wir können nun in dem Relief der Spätgotik die Entwicklung des Grundes von der neutralen Fläche — den Träger — zum idealen Freiraum — wobei ich mit idealem Freiraum den Ausschnitt aus der unendlichen geheimnisvollen Welt bezeichne — verfolgen. Auf dem Epitaph Günther von Salfelt † 1405, Christus als Schmerzensmann auf dem Bauhof v. 1402 und dem Epitaph Gotschalk stehen die Heiligen auf besonderen Konsolen. Die Konsolen und ferner die Wappen der Stifter und die eingravierten Heiligenscheine betonen noch den Grund als Träger, trotzdem soll auch der ideale Raum dargestellt werden, denn die Madonna vor der Gloriole, die sich dreidimensional rollenden unterschnittenen Spruchbänder und die Unterhöhlungen am Baldachin und stellenweise an den Figuren an dem Epitaph Günther von Salfelt heben wieder die Stofflichkeit des Grundes auf. Der Widerspruch in der Auffassung der Grundebene als Träger und gleichzeitig als idealer Raum entspringt aus der Schmuckfreudigkeit der Spätgotik. Noch im Epitaph der Margarete v. Myla † 1494, wo die Madonna durch Mondsichel, Mandorla und Krone offensichtlich als Himmelskönigin charakterisiert ist, die aus der unendlichen Welt — aus Himmelshöhen — dem Gläubigen erscheint, drängen sich Wappen und Helme auf dem Grunde innerhalb des Rahmens. Die Renaissance brachte ihre Wappen und Verzierungen auf dem Rahmen oder zu Füßen ihrer Stifter an, aber nie auf dem oberen Felde des Grundes, da ja frei in der Luft kein Gegenstand hält.

Es bleibt noch übrig, in der Entwicklung des Reliefstiles von der Spätgotik zur Renaissance die verschiedenen Arten von Verkürzungen zu betrachten. Sollen ganze Szenen mit mehreren Personen und Landschaft in der Spätgotik dargestellt werden, so bedient sich der spätgotische Künstler unter anderem der Deckung und Ueberschneidung. Aber er macht von diesem Mittel nur sparsamen Gebrauch. Kopf, Brust, Arme müssen größtenteils sichtbar bleiben (vgl. Epitaph Berlt Starke † 1480, und Epitaph Wydemann † 1484. Die Ueberschneidungen und Deckungen sind einfache, wie z. B. auf Epitaphen der Frührenaissance (vgl. Epitaph Heinrich v. d. Weser † 1541). Ein rein mittelalterliches Ausdrucksmittel der Verkürzung ist das Uebereinanderordnen von Figuren, wobei mit den Proportionen zum Zwecke der Entfernungsunterschiede zum Teil ziemlich willkürlich je nach dem vorhandenen Raume verfahren wird. Infolge dieses Uebereinanderordnens wird bei Landschaftsdarstellungen der Grund mit Terrain und Figuren bis fast an den oberen Rand des Epitaphs ausgefüllt. Dabei werden vielfach vollkommen räumlich und zeitlich getrennte Motive miteinander verbunden. Auf dem Epitaph Wydemann sind z. B. rechts von der Oelbergszene die betende Maria und drei Engel mit

Rosenkränzen in einer Wolkengloriole dargestellt[17]. Die Verkürzung der Figuren durch mit der Entfernung sich abstufenden Verkleinerung, die Luft- und Linienperspektive sind bekanntlich erst Errungenschaften der Renaissance, die natürlich auf den Reliefs der Renaissanceepitaphien angewandt sind.

C. Die Erfurter Epitaphien des 15. Jahrhunderts.

Die Entstehung der Epitaphien läßt sich aus verschiedenen Gründen erklären. Neben der Grabplatte mit dem Abbild des Verstorbenen wurden häufig an der Wand der Kirche Schrifttafeln angebracht, die an die Stiftung einer Seelenmesse oder dergleichen erinnerten. Auf der Tafel war der Name des Stifters erwähnt. Dieses einfache Erinnerungszeichen genügte bald nicht mehr. Man wollte seiner Verehrung für die Heiligen und sich selbst ein größeres Denkmal setzen durch die Schrifttafel in Verbindung mit Figuren. Traditionell hielt man sich dabei an die rechteckige Form der Wandgrabsteine, und je nach Anzahl der darzustellenden Heiligenfiguren vergrößerte man das Format des Epitaphs. Konnte die herrschende Geistlichkeit und der höhere Adel sich in dem Wandgrabstein ein prunkvolleres Denkmal setzen lassen, so war dieses dem Bürger noch verwehrt. Das Epitaph galt aber als sichtbares Zeichen der Verehrung für die Heiligen, welches sich die Geistlichkeit zur Ausschmückung ihrer Kirchen gern gefallen ließ. Die Anbringung des Stifters, welches bereits auf den Gemälden Brauch war, wurde dabei mit in Kauf genommen. Es ist charakteristisch, daß in den reichen Bürgerstädten, wie Augsburg, Mainz, Nürnberg und Erfurt, die meisten Epitaphien entstanden sind. Die Entstehungszeit fällt überall in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts (vgl. das Epitaph der Familie Pömer in St. Sebald in Nürnberg v. 1366. In Erfurt sind die ersten Epitaphien des Heinrich v. Creyenberg † 1356 und des Rudolf Vitztum † 1365.

Die Erfurter einheimische Epitaphienkunst des 15. Jahrhunderts läßt sich chronologisch und nach Künstlerpersönlichkeiten mit ihren Werkstätten in sechs Gruppen einteilen, wovon die sechste Gruppe in das 16. Jahrhundert hineinreicht.

Am Anfang des 15. Jahrhunderts steht die Kunst des sogenannten Meisters i und die Arbeiten seiner Schüler bis 1450.

Es folgt der Meister des Epitaphs Rosenzweig von 1450. An diesen schließt sich an der Meister des Brun. Von etwa 1460 an beginnt dann der Meister des Epitaph Berlt Starke und anschließend Johann Wydemann. Der letzte Künstler der ausklingenden Spätgotik ist der Meister der Margarete von Myla. Fremde Meister schaffen das Epitaph Buseleyben und das Kreuzigungsrelief in der Wigbertikirche, wovon das Epitaph Jutta Bock und die Beweinungsgruppe in der Andreaskirche abhängen.

---

[17] Da das Epitaph Wydemann das eigene und selbstgeschaffene Grabmal des Künstlers ist, so ist anzunehmen, daß der Künstler, um seine besondere Verehrung für die Mutter Gottes zum Ausdruck zu bringen, diese deswegen mit auf der Oelbergszene angebracht hat.

I. Epitaphien um 1400.

1. Epitaph auf dem Bauhof († 1402).

Am Anfang der Entwicklung der Erfurter Epitaphien des 15. Jahrhunderts steht ein bisher in der Literatur noch unbekanntes Werk auf dem Bauhof des Erfurter Museums. Es ist 1402 datiert und stilistisch noch stark abhängig von Epitaphien des 14. Jahrhunderts.

Die unnatürliche Länge des Körpers von den Knien aufwärts bis zum Kopfe und das unsichere Knien auf Konsolen und Terrainerhebungen ist noch übernommen von dem Epitaph Rudolf von Vitztum und Johann v. Salfelt. Ebenso ist die Gewandbehandlung die gleiche. Körper und Gewand sind eins. Lange parallele und flache Kehlen dringen in die Oberfläche des Körpers ein. Der Mantel überschneidet räumlich den Unterschenkel und staut sich unterhalb der Randlinie des Schenkels in quergestellte Tütenfalten. An die Stelle der pathetischen Gebärde der Stifter auf dem Epitaph Vitztum betonen mächtig aufsteigende Spruchbänder das inbrünstige Gebet der Stifter. Der Schmerzensmann steht über den Köpfen der Anbetenden. Die großen Spruchbänder schaffen räumlich eine trennende Schicht zwischen Gott und Mensch. Im Architektonischen und Dekorativen zeigen sich neue Keime. Die Trennung der himmlischen und irdischen Zone durch einfachen Balken ist fortgefallen, statt dessen wird der Schriftrahmen nach innen durch Stab und Hohlkehle abgetreppt. Die innere Umrahmung setzt sich nach oben in einen dreipaßförmigen Baldachin fort, der unterteilt ist durch Rundbogen mit hineingestellten Dreipässen. Die Spitzen der Bogen enden in stilisierten Lilien. Der Sockel des Epitaphs ist durch einen Fries mit Fischblasenmuster verziert. Welcher Werkstatt das Epitaph angehört, kann wegen der Zerstörung nicht festgestellt werden. Sicher entstammt es einheimischer Erfurter Schule, die ihre Wurzel im 14. Jahrhundert hat. Zeitlich und stilistisch am nächsten steht dem Epitaph auf dem Bauhof 2. das Epitaph Günther v. Salfelt an der Lorenzkirche († 1405). Noch immer erinnert der langgestreckte Körper, das unsichere Knien, die repräsentative Gebärde, die Ueberschneidung des Mantels am Unterschenkel an Typenbildungen des 14. Jahrhunderts. Die Gewandbildung ist bereichert durch die großen Schüsselfalten, die gegeneinander nach rechts und links verschoben sind. Die großen s-förmigen Spruchbänder nehmen nicht ihren Ausgangspunkt von den Händen der Stifter, sondern rollen sich noch einmal nach innen.

Kompositionell betont ist die Madonna als Mittelpunkt durch den vorragenden Baldachin und Konsole. Sie ist von den Gruppen der Stifter und Heiligen getrennt durch die Spruchbänder. Den innigen Zusammenhang von Stifter und Heiligen, äußerlich durch Handauflegen charakterisiert, betont der Fluß der Gewandlinien, die der Kontur der Arme folgen. Das Bild der Maria als Himmelskönigin erscheint hier zum ersten Male in der Erfurter Grabplastik. Eine Fortbildung findet

nicht statt. Erst am Ende des 15. Jahrhunderts taucht das Motiv in anderer Form wieder auf. Der Wunsch des Bestellers, ein fremdes Vorbild veranlassen den einheimischen Meister, der sich an Reliefs mit der Madonna in der Severikirche nachweisen läßt, zu dieser Neuerung.

II. Das Epitaph Gotschalk und das Kruzifix an der Michaeliskirche vom Meister i und seiner Werkstatt.

1. Epitaph Gotschalk † 1422.

Eine kraftvolle Künstlerpersönlichkeit, die das Erbe des 14. Jahrhunderts verarbeitet und neue Typen schafft, ist der sogenannte Meister i. Die Uebertreibung der Proportionen wird zurückgeschraubt auf ihre natürliche Größe. Die Uebersteigerung der Mimik in Kopf und Händen wird durch das Streben nach natürlicher Charakterisierung ersetzt. Aus der großen Anzahl der Werke, die bei Greinert und Gurlitt zusammengestellt sind, kommt für uns nur das Epitaph Gotschalk vom Jahre 1422 in der Erfurter Predigerkirche und das Kruzifix in der Michaeliskirche in Frage. Dargestellt ist das alte Motiv des 14. Jahrhunderts, die Verehrung des Schmerzensmannes durch die Stifter. Form und Gesinnung sind wie immer eine unlösbare Einheit. Die Gottheit wird dem Menschen vertrauter und ähnlicher.

Das Streben nach Porträtähnlichkeit, wie Buchner und Overmann behaupten, dürfen wir beim Meister i noch nicht annehmen. Der Typus des älteren Mannes und der jüngeren Frau wird mit den Mitteln getreuerer Naturnachahmung gegeben. Die breite Kopfform, die Bildung der Augen mit dem schmalen Oberlid und den Hängesäckchen unter den Augen, die Bildung der vollen Lippen mit der geschweiften Mundspalte sind bei Mann und Frau morphologisch gleich.

Im ganzen kann man sagen, daß der Typus der Frau konventioneller, weniger charakteristisch ist, was wir auch im weiteren Verlauf der Entwicklung der Frauentypen in der Erfurter Plastik finden.

2. Das Kruzifix um 1400 des Meisters i an der Michaeliskirche setzt Kunze an das Ende der Reihe, welche dem gestreckten Typus der Severiwerkstatt folgt. Gehört das Kruzifix auch nicht mehr zur Grabplastik, so ist es doch stilbildend für eine Reihe von Epitaphien der Erfurter Grabplastik des 15. Jahrhunderts gewesen. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist auf dem Epitaph Vitztum Christus noch der leidende Gott. Von der schrecklichen Marter ist dem Körper nur wenig anzusehen. Die Füße sind durch ein Suppedaneum gestützt, die Hände kehren sich mit den Handflächen nach außen und winkeln sich nach oben. Christus als Gottessohn schützt die Menschen und erlöst sie durch sein Blut. Meister i behält den frontalen gestreckten Typus bei, aber er läßt den Körper wirklich an den Nägeln hängen. Die Hände krampfen sich im Schmerze. Die Zehen der Füße werden durch das Gewicht des Körpers zerrissen. Die Augen sind gebrochen. Christus ist als Mensch gestorben. Allerdings, von der Darstellung des leidenden Menschen nur als Schaustellung des durch die furchtbare Todesart zermarterten Körpers sind wir weit entfernt.

III. Das Epitaph Buselenben. Ein fremder Meister.

1. Das Epitaph Buselenben † 1415.

Als erstes Epitaph des 15. Jahrhunderts, auf dem die Kreuzigungsgruppe dargestellt ist, ist das Epitaph Buselenben an der Lorenzkirche zu nennen. Es ist datiert 1415.

Buchner glaubt die Entstehungszeit nach dem Gotschalk-Epitaph annehmen zu müssen. Der Kruzifixtypus spricht nicht dafür. Auch Schulzusammenhang (wie Overmann behauptet) mit Meister i ist nicht begründet.

Der Meister des Epitaph Buselenben holt sich seinen Kruzifixtypus noch aus dem 14. Jahrhundert. Der Körper hängt frontal und gestreckt, die Hände winkeln sich wieder senkrecht, ohne Krampfung der Finger (die linke Hand ist später ergänzt). Die Augen sind geöffnet.

Das Kruzifix des Meisters i mag insofern Vorbild gewesen sein, als der Kanon des kurzen gedrungenen Körpers sich wieder vorfindet. Er bildet Weiterentwicklung im Sinne des Realismus. Der Brustkorb mit den einzelnen Rippen markiert sich stärker. Die Weichteile sinken tiefer ein. Der Bauch wölbt sich wieder in tastbarer Rundung vor und die Außensilhouette zeigt schärfere Knickungen. Das Haupt ist an dem langen Hals aus dem Körper herausgereckt. Auch das Streben nach dekorativer Bereicherung hat dieser Künstler mit dem Meister i gemeinsam, doch ist er differenzierter und weniger schematisch in den Faltenzügen des an der rechten Seite durchzogenen Schamtuches mit dem nach außen sich schwingenden Zipfel.

Maria und Johannes ergänzen sich gegenseitig in der Ponderation. Bei Maria ist das rechte, bei Johannes das linke Bein das Spielbein. Sie kehren sich beide mit ihrem Körper dem Kreuze zu. Kelchförmig setzen sich die Figuren am Boden an, ein typisches Kennzeichen des sogenannten weichen Stiles. Eine von außen wirkende Kraft bewegt den Körper in einer leichten s-förmigen Kurve dem Kreuze zu.

Die Faltenzüge am Untergewande steigen aus dem Erdboden auf als Röhren, durch die Kraftströme gleiten. Kaskaden von Falten des Obergewandes fluten von den Armen herab. Zwei große Schüsseln umfangen weit ausladend den Leib.

Die obere Schüssel betont in ihrer seitlichen Verschiebung die Ausbiegung der Gestalt nach innen.

Die vom Kreuze abgewendete Seite der Figuren wiederholt in ihrer Kontur die starre abschließende Senkrechte des Rahmens.

2. Epitaph Frimar † 1417, Kopie des Epitaph Buselenben.

Einen schwächeren Abklatsch des Epitaph Buselenben gibt das Epitaph Heinrich v. Frimar vom Jahre 1417 in der Reglerkirche. Schon die Todesdaten 1415 und 1417 zeigen, daß dieses Werk jünger ist. Der Johannes, noch einigermaßen erhalten, verrät an der Ungefühltheit der Binnen- und Außensilhouetten die Hand des Kopisten.

Der Meister des Epitaph Buseleyben ist kein einheimischer Künstler. Seine Kunst enthält slawische Sinnlichkeit aus Böhmen[18] [19]. Ein Vergleich mit der Madonna und dem Johannes auf dem Kreuzigungsrelief in der Wigbertikirche zeigt die Typenverwandtschaft zweier in Erfurt fremder Meister.

Zeitlich setze ich das Epitaph Buseleyben Anfang der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts an.

IV. Das Epitaph Allenblumen (der Meister TR).

Ein Schüler des Meisters i und handwerkliche Arbeiten.

Was aus der Kunst des Meisters i in den Händen eines nach der dekorativen Seite begabten einheimischen Schülers TR wird, zeigt das Epitaph Allenblumen. Es ist in der kunsthistorischen Literatur genügend gewürdigt. Für die Entwicklung der Erfurter Epitaphien bringt es nichts Neues. Das Motiv der Anbetung der Könige ist von dem Severisarkophag entnommen. Die himmlische und irdische Szene ist durch den üblichen Querbalken des 14. Jahrhunderts abgeriegelt.

Ein übles Dokument grober handwerklicher Erfurter Kunst ist der Gedenkstein

der Schneidermeister Conrad v. Duderstädt und
Siegfried von Leubingen aus dem kleinen Hospital.

Das Datum der Stiftung von 1410 kommt auch für den Gedenkstein in Frage. Rein äußerlich ist interessant, daß hier noch einmal der Typus des an dem Astkreuz hängenden Kruzifix verwandt wird.

V. Der Meister des Wigberti-Reliefs (ein fremder Meister).

1. Das Epitaph Jutta Bock † 1447 und das Wigberti-Relief.

Eine Weiterbildung des geknickten seitlich verschobenen Kruzifixtypus bringt das Kreuzigungsrelief in der Wigbertikirche und das von diesem abhängige Epitaph der Jutta Bock im Dom.

Dargestellt ist der Leichnam am Kreuz. Der Mund ist im Todeskampfe weit geöffnet und die Augen sind gebrochen. Die Adern überziehen wie ein Ornament den Körper. Engel fangen das Blut in Kelchen auf[20]. Ein Symbol dafür, daß das fließende Blut der Menschheit Erlösung bringt.

Eine Weiterbildung dieses Kruzifixtypus findet innerhalb der Grabmalkunst im 15. Jahrhundert in Erfurt nicht mehr statt.

Das Epitaph des Hans Christoffel † 1463 an der Kaufmannskirche bringt noch einmal in handwerklicher Verrohung den gestreckten Typus. Darunter auf Konsolen Maria und Johannes, wie beim Epitaph Buseleyben.

---

[18] Vgl. „Gnadenbild" von Goldenkron um 1400.

[19] Schon Weise zählt unter den Epitaphien, die böhmische Einflüsse zeigen, das Epitaph Buseleyben auf (mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten S. 29).

[20] Dasselbe Motiv der das Blut auffangenden Engel unter dem Kreuz finden wir in ähnlicher Anwendung um etwa 1425 auf dem Relief in der Wolfgangskapelle der Egidienkirche in Nürnberg.

Die Darstellung des gemarterten Menschen in ihrer letzten, fast abschreckenden Großartigkeit in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bleibt den Kruzifixen an den Eingängen zur Kirche, in den Vorhallen und auf den Altären vorbehalten.

Das Problem der Gruppenbildung unter dem Kreuz und die Verwendung der Kreuzigungsszene in der Epitaphienkunst wird erst wieder im 16. Jahrhundert in der Renaissancezeit unter gänzlich veränderten Bedingungen aufgenommen. Das Epitaph der Jutta Bock ist von einem einheimischen Erfurter Meister geschaffen, in Anlehnung an das schon vorhandene, um 1440 entstandene Kreuzigungsrelief der Wigbertikirche.

Daß dieses Epitaph eine Umbildung des Wigbertireliefs und nicht umgekehrt das Wigbertirelief abhängig vom Meister der Jutta Bock ist, zeigt die folgende Vergleichung:

Das Thema ist bei beiden Reliefs völlig gleich. Christus am Kreuz. Unter dem Kreuz stehen Johannes und Maria mit ihrer Begleiterin. Vier Engel fangen in Kelchen das Blut Christi auf. Bei dem Epitaph Jutta Bock sind noch in die rechte und linke Ecke die Stifter gequetscht. Ebenso sind sämtliche Figuren dichter aneinandergerückt. Auch an der Stelle, wo das Kruzifix höher nach oben hinaufgeschoben ist, setzt der Meister der Jutta Bock den Engel mit dem Kelch als Ganzfigur und füllt auch so stärker den Raum. Durch das Hinaufschieben des Kruzifixes gewinnt der Künstler zwischen den Armen von Christus und den Köpfen der Heiligen mehr Platz für die drei Engel, die aber wiederum als breitere und auch in die Tiefe weiter ausgedehnte Masse den Raum füllen. Selbst die Kelche, die die Engel halten, sind größer und runder geworden.

Vergleichen wir die Figuren im einzelnen, so ist wiederum eine größere Häufung und dichteres Zusammendrängen der Faltenzüge auf dem Epitaph Jutta Bock. So z. B. fallen am Schamtuch Christi auf beiden Seiten die Zipfel in Kaskaden herab, gegenüber dem einen, allerdings durch den Knoten betonten Faltenbündel am Kruzifix der Wigbertikirche.

Die Herausschiebung der oberen großen Schüsselfalte nach rechts an dem Gewande des Johannes gegenüber der gleichmäßigen Reihung der Schüsselfalten in einer Achse mit dem Vorbilde, ferner die Häufung der Saumfalten der auf dem Boden ausgebreiteten Gewandzipfel sind weitere Momente dafür, wie der Meister bestrebt ist, sein Vorbild im dekorativen Sinn zu bereichern.

Das vorher erwähnte dichte Aneinanderdrängen der Figuren hat aber zur Folge, daß die Außensilhouetten der einzelnen Körper des Kruzifixes, der Maria und des Johannes, weniger ausladen, sondern geschlossener sind. Gleichzeitig aber geht damit die wundervolle Kurve, die beim Kruzifix der Wigbertikirche[21] vom rechten Arm über den geneigten Kopf, der nach rechts ausgeschwungenen Hüfte und den nach

---

[21] Der ganze obere Rahmen und der Kreuzbalken mit der Inschrift — von Querbalken abgerechnet — ist modern ergänzt. Gleichzeitig ist der gesamte Rahmen modern abscharriert. Bei den Figuren des Reliefs selbst scheinen die Wolken bei den Engeln und der Engel am Fuße des Kreuzes vom Künstler nicht fertig gearbeitet zu sein.

links eingezogenen Füßen längst verloren. Eine größere Intensität der Empfindung neigt beim Wigberti-Meister das Haupt der Maria, läßt die Kurve des Kopftuches unter und mit der rechten Hand ausschwingen und schließt beide Unterarme und Hände in gleicher Schwingung zusammen. Mit gleichen Kurven der Außensilhouetten wachsen die Körper von Maria und Johannes aus dem Erdboden auf, gleicht sich die Linie des rechten Unterarmes von Johannes an der Schulterlinie an. Wo aber einmal, wie bei Johannes, der herausgedrehte Kopf den gleitenden Linienzug jäh unterbricht, ist es wie ein heftigerer Ausdruck des Schmerzes des Mannes gegenüber der stillen ergebenen Trauer der Frauen. Im Kopf und den Händen der Maria erreicht der Wigberti-Meister die Stimmung einer fast klassisch anmutenden stillen Größe. Der Kopf der Maria auf dem Epitaph der Jutta Bock ist gröber geschnitten und Schmerz betonter durch die Falten an der Nasenwurzel. Die Hände sind breiter und derber. Der Aermelsaum setzt sich schärfer von der linken Hand ab. Das Kopftuch schiebt sich nicht in den Fluß der Hand mit ein, sondern überschneidet die Rechte. Wäre der Kopf des Johannes, der von einer glänzenden Fähigkeit für die Herausarbeitung des Charakteristischen zeugt, beim Wigberti-Meister nicht vorhanden, so könnte man den Meister des Epitaphs der Jutta Bock als den größeren Realisten bezeichnen. So aber besteht ein Unterschied an Größe und Umfang der Gesinnung bei den beiden Meistern, der nicht zugunsten des Meisters der Jutta Bock ausfällt. Der Künstler des Wigberti-Reliefs ist nicht in Erfurt einheimisch. Er kommt aus dem Osten. Seine Madonna und Johannes haben das sogenannte böhmische Knie (vergl. Weise S. 30 Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums). Von der Hüfte des vorgestellten Knies als Zentrum strahlen die Faltenzüge nach unten aus. Die beiden Marien besitzen eine sinnliche und irdische Schönheit. Inwieweit dieser östliche Typus durch die französische vierge dorée beeinflußt ist, können wir hier nicht entscheiden. Zeitlich setze ich das Relief an das Ende des weichen Stils um 1430.

2. Die Beweinung in der Andreaskirche.

Als ein dem Meister der Jutta Bock verwandtes Werk bezeichnet Greinert „Die Beweinung“ in der Andreaskirche. Unter die Epitaphien ist dieses Werk nicht mehr einzureihen.

Overmann bespricht dieses Werk ausführlich und schreibt es als ein Spätwerk dem Meister des Wigberti-Reliefs (einem sogenannten Schüler des Meisters i) zu. Wie Overmann das Wigberti-Relief unterschätzt, so überschätzt er den Wert dieses Werkes.

Das beim Kruzifix vom Epitaph Jutta Bock so getadelte schematische Adernetz findet sich am Leichnam Christi wieder. Die Behandlung des Brustkorbes und der Rippen ist noch schematischer geworden. Der Kopf des Christus ist flach, ohne Tiefe, besonders an den Augenhöhlen. Die Backenknochen sind grobe Wulste. Der Ausdruck des Schmerzes bei den Köpfen wird durch sich immer wiederholendes Zusammenziehen des Augenbrauenrunzlers, durch Zusammenkneifen der Augenlider, die nur einen schmalen Spalt des flachen Augapfels freilassen, und durch Be-

tonung der von den Nasenflügeln herabziehenden Falten dargestellt. An den Frauenköpfen fallen die gekniffenen Mundwinkel auf. Das Werk ist eine Arbeit eines schwächeren Meisters, der sich sowohl an das Wigberti-Relief als auch an das Epitaph Jutta Bock anlehnt.

VI. Der Meister des Epitaphs Rosenzweig.

Epitaph Rosenzweig † 1450, Zeigler † 1463 und Hildebrandt † 1477.

Das Epitaph Rosenzweig zeigt die neue Auffassung des Schmerzensmannes um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Der Schmerzensmann am Ende des 14. Jahrhunderts auf dem Epitaph Salfelt in der Barfüßerkapelle hält noch die Arme über der Brust gekreuzt und in seinen Händen die Marterwerkzeuge Geißel und Rutenbündel. An den Händen sind die Wunden als nebensächlich angebracht. Hinter dem Kopfe befindet sich ein großer scheibenartiger Nimbus. Christus steht auf einer Konsole über den Köpfen der Stifter. Der Gläubige sieht das Bild des göttlichen Dulders nach der Stäupung vor sich.

Eine ganz andere Gesinnung drückt der Schmerzensmann des Epitaph Rosenzweig aus. Christus zeigt mit seiner Rechten auf seine Seitenwunde. Die innere linke Handfläche ist nach außen gedreht und zeigt ostentativ die Wunde. Er hat den Kreuzigungstod erlitten. Er hat den Tod überwunden und als Auferstandener weist er den Gläubigen seine Wunden, aus denen noch das Blut fließt, das alle, die an ihn glauben, erlöst.

Der Schmerzensmann auf dem Werke des Meisters i, dem Gotschalk Legate, ist zu stark zerstört, um festzustellen, wie und was er in den Händen hält. Aber aus der Gelöstheit der Arme können wir noch erkennen, daß das alte Schema der über der Brust gekreuzten Hände hier bereits verlassen ist. Auch ist die Figur des Christus auf der Konsole weiter nach unten in halbe Höhe der Stifter gesetzt. Der Künstler des Epitaphs Rosenzweig zieht hier die letzte Konsequenz und stellt Christus mit den Füßen fast auf das gleiche Niveau, wo die Stifter knien. Der Auferstandene tritt unter die Menschen, wie er sich nach der Bibel seinem Jünger Thomas gezeigt hat. Diese unmittelbare Gleichstellung des Schmerzensmannes mit den Stiftern auf dem Epitaph Rosenzweig finden wir in der späteren Darstellung des Schmerzensmannes auf den Epitaphien in Erfurt nicht mehr.

Auf dem über 10 Jahre späteren Epitaph Zeigler ist Christus schon wieder als zu verehrender Gott über die Köpfe der Stifter hinausgehoben. Ein Wolkenkranz umgibt den Unterkörper, der durch den Liliennymbus ausgezeichneten Halbfigur Christi. Auf einem Wolkenkranz noch einmal zwischen die Stifter geschoben wird der Schmerzensmann auf dem Epitaph Hildebrandt † 1477. Doch wird wenigstens der Abstand zwischen den Stiftern und dem Heiland durch die Spruchbänder betont. Ueberhaupt hat das Epitaph Hildebrandt viel retrospektive Dinge, so z. B. die über der Brust gekreuzten Arme des Heilands. Der Schmerzensmann, der die Wundmale zeigt, der ferner sein Blut in einem Kelche auffängt, wird kurz vor und um die Mitte des 15. Jahr-

hunderts ein beliebtes Thema in der gesamten Plastik. Man vergleiche die Schmerzensmänner an der Lorenzkirche, Schottenkirche und Augustinerkirche.

Diese einzelne Figur ohne Stifter finden wir auf dem Epitaph Weingarten von 1472 an der Brunnenkirche. Stäupung, Blut und Wundmale werden zugleich recht eindrücklich gezeigt. Christus fängt mit dem Kelch in der rechten Hand das Blut auf. In dem linken Arm trägt er Geißel und Rutenbündel. Die linke nach außen gekehrte Handfläche weist das Wundmal. Der Schmerzensmann wird zum Erbärmedemann in der Kunst des 15. Jahrhunderts.

Stilistisch ist das Epitaph Rosenzweig, das erste Werk eines Meisters, der noch die Epitaphien Zcigler und Hildebrandt geschaffen hat. Ein besonderes Kennzeichen dieses Stiles sind die breite Stirn und das breite Kinn. Die tiefen Augenhöhlen mit den großen sich vorwölbenden Augäpfeln mit den schweren Augenlidern. Das obere Lid ist hochgewölbt, das untere Lid leicht gebogen. Die Augenlider überschneiden sich im inneren und äußeren Augenwinkel. An der Nasenwurzel zwischen den hochgezogenen Augenbrauenbogen befindet sich eine dreieckförmige Einbuchtung. An dem großen Munde mit den etwas wulstigen Lippen fällt besonders die sehr breite Lippenspalte an der Oberlippe auf. Zu den weiteren Uebereinstimmungen zwischen den Köpfen der Stifter und Schmerzensmänner auf dem Epitaph Rosenzweig und Zcigler gehören die Bildung der Ohren; oben mit breiter Ohrmuschel laufen sie nach unten spitzer zu. Die Randleiste der Ohrmuschel ist überall die gleiche. Im ganzen ist Brustkorb und Leib des Schmerzensmannes am Epitaph Zcigler etwas breiter geworden. Der rechte Arm stößt mit dem Ellenbogen etwas weiter heraus, der linke Arm ist näher an den Körper herangenommen, sonst ist die Haltung die gleiche. Die Falten am Gewande der Frauen fallen bei der Zciglerin in größerer Häufung von der linken Schulter herab, um sich in mehrfachen sternförmigen Faltenknickungen auf der Erde zu stauen. Der Saum des langen Kopftuches faltet sich künstlicher in zwei Röhrenfalten. Gleiche Gewandbildungen der Falten finden sich ebenfalls beim Epitaph Hildebrandt. Bei allen drei Epitaphien haben die Figuren die großen Hände mit den breiten Handgelenken. (Beim Epitaph Zcigler sind sie stark zerstört.)

VII. Der Meister des Epitaphs Brun † 1462.

Dem Meister des Epitaph Rosenzweig haben Overmann, Greinert und Buchner noch das Epitaph Brun in der Augustinerkirche zugeschrieben. So hervorragend die Epitaphe Rosenzweig, Zcigler und Hildebrandt an künstlerischer Qualität sind, der Grabstein Brun wäre in der Entwicklungsreihe das jüngste und reichste Werk. Greinert hat nun die Entstehung des Epitaph Zcigler mit dem Todesdatum 1462 bereits kurz nach 1450 noch zu Lebzeiten des Stifters angesetzt, so daß immerhin bis zum Todesdatum 1462 des Brun ein Zeitunterschied von zehn Jahren besteht. Doch steht dem entgegen, daß das Epitaph Zcigler gegenüber dem Epitaph Rosenzweig

stilistisch, wie bereits bewiesen, eine erhebliche Weiterentwicklung bedeutet, die erst im Laufe mehrerer Jahre erfolgt sein kann. Zugleich hat das Epitaph Hildebrandt mit dem Todesdatum 1477 den Stil des Epitaph Rosenzweig und Zcigler. Als stilistische Gleichheiten zwischen Epitaph Rosenzweig und Brun hat schon Buchner das unsichere Stehen von Christus und Brun mit den durchgedrückten Knien und den parallelen Beinen, die tiefen Augenhöhlen mit den etwas vortretenden großen Augen, den großen Mund mit den vollen Lippen und die strähnigen Haare hervorgehoben. Wir können noch dieselbe dreieckige Einbuchtung an der Nasenwurzel und dieselbe Ueberschneidung an den Augenwinkeln vermerken. Aber sehen wir genau zu, so sind alle diese Merkmale von den Köpfen der Stifter Rosenzweig und Zcigler beim Brun verfeinert. Die breite Lippenspalte des Rosenzweig ist beim Brun durch leichte Einbuchtung differenziert. Die Umbiegung der Stirn an den Schläfen, die Einziehung der Ober- und Unterlippe in den Ringmuskel, Nasenflügel und Nasenfalte, alles geht weicher ineinander über. Der Meister des Grabsteins Brun weiß glänzend darzustellen, wie sich die Haut über den Knochen spannt und den Muskeln und Fettpolstern sich anschmiegt. Als weiteren erheblichen Unterschied fallen bei Brun die kleinen Hände und die schmalen Gelenke an Händen und Füßen gegenüber den großen Händen und breiten Gelenken beim Christus des Epitaph Rosenzweig und Stiftern vom Epitaph Zcigler und Hildebrandt auf. Beim Grabstein Brun bedingen ferner die schmalen Ranken mit den züngelnden Spitzen in ihrer vollkommenen Loslösung vom Grunde ein derartiges technisches Können gegenüber der Darstellung der breiten Ranken mit den rundlichen Zacken an den Helmzieren des Epitaph Rosenzweig und Zcigler, daß wir auch hier die Hand eines anderen Meisters annehmen müssen. Das Resultat unserer Untersuchung ist somit, daß der Brun von einem Meister stammt, der zwar in der Werkstatt des Meisters des Epitaph Rosenzweig gelernt hat, resp. viel von diesem übernommen hat, im übrigen aber eine größere künstlerische Qualität und technisches Können besitzt, die ihn dazu führt, das überkommene Schulgut zu verfeinern. Dieses technische Können und sein dekoratives Gefühl entfaltet dann der Künstler am Taufstein der Severikirche, an welchem er zugleich mit einem anderen Meister arbeitet. Die Arbeit zweier Meister am Severitaufstein läßt sich aus der Verschiedenheit der Apostelfiguren erkennen.

VIII. Der Meister des Epitaphs Berlt Starke.

1. Epitaph Berlt Starke † 1480.

Die Darstellung der Oelbergszene, die sich in der Erfurter Plastik zuerst in der fast vollplastischen Gruppe im Garten der Predigerkirche vorfindet, wird für die Grabplastik im Relief Berlt Starke zum ersten Male verwandt. Jetzt, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, wird dieses Thema „Christus im Garten Gethsemane“ bei Bestellern und Künstlern beliebt. Der Einfluß der Malerei und Graphik ist hierbei schon im Vorwurf zu erkennen. Statt einzelner oder einer Gruppe von

Figuren, wie in der Darstellung des Schmerzensmannes mit den Stiftern und der Kruzifixgruppe, sehen wir auf diesem steinernen Bilde Christus mit den Jüngern in der Landschaft, dazu die Häscher unter der Führung von Judas und in den Wolken Gott Vater mit den Engeln.

Die Entlehnungen von der Malerei und Graphik sind von nun an überall nachzuweisen. Von den drei schlafenden Jüngern findet sich der Petrus mit dem Schwert und der liegende Johannes in genau der gleichen Haltung und Formbehandlung, die sich bis auf das Gewand erstreckt, 29 Jahre nach der Entstehungszeit unseres Reliefs auf einem Stiche des Lukas von Leyden vom Jahre 1509. Der Plastiker und Stecher haben also ihr Motiv wahrscheinlich von einem anderen Stich eines Meisters, den ich bisher noch nicht feststellen konnte, abgeschrieben. Es ist dies wieder ein Beweis dafür, wie weit Typen wandern und wie lange sich diese erhalten. Rein inhaltlich ist aus der Bibel die Szene dargestellt, wo Christus im Gebet, Ev. Matth. 26 Vers 39, die Worte spricht: „Mein Vater ist es möglich, so gehe dieser Kelch von mir, doch nicht wie Ich will, sondern wie Du willst.“ Doch die Darstellung bezieht sich weniger auf den Kelch, als auf Gott Vater und Christus. Gleich wie nach dem Johannes-Evangelium Kapitel 17 im hohenpriesterlichen Gebet Christi es heißt: „Vater, die Stunde ist hie, daß Du Deinen Sohn verklärst.“ So blickt Christus im Gebet gen Himmel, von wo Gott Vater den Sohn segnet. Die Darstellung des Kelches ist nebensächlich. Ein Engel bringt ihn herbei. In dem Oelbergrelief des Hans Wydemann fehlt dieser Engel mit dem Kelch ganz und nur noch Gott Vater erscheint in den Wolken. Auf dem Oelbergrelief am Bartholomäusturm (v. 1509) ist auch Gott Vater weggelassen und nur die Engel mit Kreuz und Kelchen erscheinen. Es ist dies eine Wandlung der Gesinnung. Der Kelch wird zum Symbol des zukünftigen Leidens. Christus selbst betet mit ausgebreiteten Händen. Der handwerkliche Meister hat diesen neuen Christustypus und den Engel mit dem Kreuz dem Stiche Dürers „Christus am Oelberg“ von 1508 entlehnt. Die schlafenden Jünger stammen noch aus dem 15. Jahrhundert. Ebenso ist der Zaun im Vordergrund, die Häscher im Hintergrunde und das zerklüftete Terrain bereits auf dem Epitaph Berlt Starke vorhanden. Neu ist die Anordnung von Gras und kleinen Pflanzen zwischen dem steinigen Boden. Das Oelbergrelief am Bartholomäusturm ist ein Flachrelief; die breiten beleuchteten Gewandflächen auf dem Dürerschen Stich sind hier noch größer geworden. Die Längsfalten haben durchgehendes, gleiches Profil. Ab und zu ist der Grat von oben eingedrückt. An den Aermeln und Gewandbäuschen häufen sich die Faltennester. Es ist charakteristisch, wie hier die Besonderheiten der Vorlage vergröbert und vervielfältigt werden. Um die Entwicklung der Oelbergszenen zu zeigen, haben wir zeitlich vorgegriffen. Gehen wir zurück zum Epitaph Berlt Starke. Auf dem Epitaph Berlt Starke befindet sich ein Meisterzeichen . Das gleiche Meisterzeichen trägt ein bisher unbekanntes Erfurter Werk, welches sich im Garten an der Hospitalkirche befindet.

2. Das Epitaph an der Hospitalkirche um 1460—1470.

Das Epitaph ist sehr stark zerstört. Von der Jahreszahl ist nur noch die hochgestellte Null und die Zahl 14 erhalten. Nach einer literarischen Nachricht, deren Quelle ich nicht genau feststellen kann, soll es sich um ein Epitaph des Georg Thusenbach handeln, der 1514 hingerichtet ist, und die Inschrift lauten . . . . XII II am Do . . . . . nach Margarete ist vorschyden der ehrsam georg thuse (ub) ach welcher ist begrabenlich dem got genad. Wir hätten hiermit einen Zeitraum von über 30 Jahren, wenn das Epitaph Starke gleich nach dem Tode des Stifters entstanden ist. Dieser Zeitunterschied für sich ist für das Alter des Künstlers möglich. Vergleichen wir stilkritisch beide Werke, so ist außer dem Meisterzeichen die Hand desselben Künstlers gesichert.

An den Gesichtstypen sehen wir dieselbe Schrägstellung der Augen. Der innere Augenwinkel liegt etwas höher wie der äußere. Das obere Augenlid überschneidet in gleicher Weise das untere (vgl. Kopf Gott Vaters im Epitaph Starke und Stifter im Hospitalgarten). Die Nasenwurzeln gehen ebenfalls im betonten Winkel in die Augenbrauen über. Die Mundform ist die gleiche. Selbst die auf der Stirn des Stifters so charakteristisch eingravierten kleinen Haarlocken finden sich am Kopf des Christus (durch Verwitterung etwas zerstört) wieder.

Kommen wir nun auf die zeitliche Bestimmung zurück, so müssen wir zuerst ein Epitaph in Hochheim betrachten, welches das gleiche Meisterzeichen hat wie unser Epitaph, nun aber in erhabener Arbeit und ganz groß auf einem Wappenschild. Das Epitaph ist 1509 datiert. Es zeigt einen völlig anderen Stil und geht in einer Reihe mit der Kunst, die von der Werkstatt des später zu besprechenden Meisters der Margarete v. Myla ausstrahlt. Das Meisterzeichen auf dem Schilde ließe sich so erklären, daß wir im Epitaph in Hochheim das Grabmal unseres Meisters vom Epitaph Berlt Starke vor uns haben, welches von einem anderen mehr handwerklichen Meister errichtet ist. So wäre das Jahr 1514 schon hinfällig, wenn man nicht annehmen will, daß der Meister selbst vor 1509 und 5 Jahre vor dem Tode des Georg Tusenbach das Epitaph im Hospitalgarten geschaffen hat. Ergänzen wir aber die Jahreszahl am Epitaph mit 1464, so sind wir aus aller Schwierigkeit heraus. Die Null zur Betonung der 50 finden wir auch auf anderen gleichzeitigen Inschriften. Die Schriftformen selbst sprechen für diese Datierung Vergleichen wir z. B. die Form des g oder a mit dem schon etwas offnerem g oder a auf den Schriftrahmen von B. Starke und dann die Weiterbildung dieser Buchstaben bei dem Epitaph Utenspergk im Museum in Erfurt, g a, so fällt die Entwicklung von der geschlosseneren, gedrängteren zur offeneren und breiteren Form auf. Das Thema selbst, die Verehrung des Schmerzensmannes durch den Stifter, wobei Christus auf einer Konsole (kleiner gebildet als der Stifter) steht und durch das Spruchband des Stifters gleichsam eine trennende Schicht zwischen himmlischer und irdischer Zone geschaffen ist, spricht für die Ansetzung des Epitaphs in die 70er Jahre und nicht nach 1515. Gewisse Aehnlichkeiten auf dem Epitaph Uten-

spergk in der Haltung des Stifters mit Rosenkranz und Mütze, in der Behandlung des Gewandes, z. B. der am Unterarm sich gabelnden und zum Ellenbogen herüberziehenden Falte, kann man nicht als Stileigentümlichkeiten der gleichen Zeit und desselben Künstlers werten, sondern muß sie als Entlehnungen eines handwerklichen Meisters auffassen, der im übrigen der Darstellung der Madonna auf der Mondsichel nach aus der Werkstatt des Meisters der Margarete v. Myla stammt.

IX. Der Meister Johann Wydemann † 1484.

1. Epitaph Wydemann.

Das Epitaph von Johann Wydemann, welches sich der Künstler zur eigenen Erinnerung 1484 errichtet hat, wird von Buchner als mit dem Epitaph Starke verwandt angesehen. Man kann sich eigentlich den Unterschied nicht größer denken. Rein zeitlich schon ist das Epitaph Berlt Starke um vier Jahre älter. Der ältere Meister gibt noch den geflochtenen Zaun, die herankommenden Häscher und den Engel mit dem Kelch. Es sind dies alles Motive, auf die Johann Wydemann verzichtet. Statt dessen bereichert er die Landschaft durch Anbringung von wolligen Bäumen, zerklüftet das Terrain noch mehr und macht das Gestein kleinteiliger. Den Abschluß der Szene gibt er rechts durch eine auf eine Konsole gestellte Maria und durch drei Engel mit Rosenkränzen in einem Wolkenkranze. In die Oelbergszene selbst setzt er seine eigene kleine Stiftergestalt. Es ist ein launischer Wechsel von Streben nach realistischer Landschaftsdarstellung und Zurückgreifen auf architektonische Motive. Vergleichen wir die beiden Typen des segnenden Gott Vaters auf dem Epitaph Starke und Johann Wydemann. So entlehnt Johann Wydemann zwar die äußere Haltung, aber wie verschieden ist der Kopftypus. Bei Wydemann sehen wir einen breiten, niedrigen Kopf mit breiten, weit auseinanderstehenden Wangenknochen. Die Augenbrauen sind hochgezogen und durch scharfe Grate markiert. Die Nase hat breite Nasenflügel und einen eingedrückten Rücken. Von den Nasenflügeln ziehen sich scharfe Furchen nach abwärts. Auch die Stirn ist stark gefurcht. Der Mund ist groß und grob geschnitten mit wulstigen Lippen. Bei dem Gott Vater des Meisters des Epitaphs Starke sind die Gesichtszüge alle um einen Grad edler und feiner. Man vergleiche nur die schmale Nase mit den schmalen Flügeln und den kleineren und feiner geschnittenen Mund. Es ist ein Qualitätsunterschied zwischen den beiden Meistern. Wydemann ist der schwächere. Er entlehnt überall, von Adam Krafft (wie Overmann und Greinert behaupten) hat er nichts gelernt. Sein Stil ist ein anderer. Die drei schlafenden Jünger sind getreu aus einem Kupferstich Martin Schongauers von etwa 1479 übernommen (vgl. Bartsch 9).

2. Als ein weniger reifes und früheres Werk um 1480 möchte ich das Epitaph aus der Reglerkirche „Christus Erbärmde" dem Meister Wydemann zuschreiben. Die Aehnlichkeit der Kopftypen in den breiten Köpfen, den wulstigen Lippen, den Nasen- und Stirnfalten ist überzeugend. Die T-förmige Falte am rechten Knie des Stifters findet sich wieder in derselben Handschrift als charakteristisches

Füllmotiv zwischen den langen Faltenbahnen am Gewande des betenden Christus. Auch die Maria auf der Konsole findet ihren Vorläufer in der Magd von der Verleugnung Petri auf der Konsole in der rechten oberen Ecke. Die gedrängte Fülle von Architekturteilen, Kielbogen, Fialen mit Kriechblumen und Krabben, von Köpfen und Schweißtuch der Veronika gibt noch einmal gleichsam eine Heerschau der gesamten gotischen Symbole des Leidens Christi. Es ist eine Ueberfülle wie wir sie wiederfinden bei dem Epitaph Erhard von der Sachsen an der Außenwand der Barfüßerkapelle, ein Werk, welches wie das Epitaph Wydemann 1484 datiert ist. Die Spruchbänder, die am Anfang des 15. Jahrhunderts, wie z. B. auf dem Epitaph Günter von Salfelt, in den Händen der Stifter gehalten werden und räumlich die Trennung zwischen dem Irdischen und Himmlischen betonen, sind über das ganze Relief zahlreich verteilt. Die Engel und Maria, ja selbst Gott Vater tragen es in ihren Händen. Das religiöse Gefühl veräußerlicht und seine Darstellung wird geschwätzig.

X. Der Meister der Margarete von Myla.

1. Epitaph Margarete von Myla † 1494.

Die Madonna mit dem Christuskinde auf der Mondsichel als Himmelskönigin. Der Typus, den wir auf den Kupferstichen des Martin Schongauers vorgebildet finden, wird hier in die Reliefplastik übersetzt[22]. Das direkte Vorbild, welches bisher noch nicht aufgefunden ist, scheint allerdings, wie schon Overmann vermutet, ein Holzschnitt zu sein. Die einfache Linienführung der Binnensilhouette und der Außensilhouette sprechen dafür. Die dekorative Anordnung der Wappen und des Schriftrahmens finden ihr Vorbild an dem in derselben Kapelle stehenden Grabstein der Zinna von Vargula. Fast anderthalb Jahrhunderte liegen zwischen diesem Meisterwerke Erfurter Kunst und diesem Werke eines Plastikers der ausklingenden Gotik. Die innere Größe und Kraft ist geschwunden, nur die Lieblichkeit und Süße, die den Werken des Erfurter Künstlerkreises anhaftet, ist geblieben. Auch die Schlankheit der Gesamtproportionen finden wir wieder, doch die einzelnen Glieder, die Arme und Hände, Oberschenkel und Unterschenkel stehen im Mißverhältnis zueinander. Ungeschickt ist die Angabe der Verkürzungen. Ein letzter Rest der gotischen Schwingung der Körperachse finden wir in der Ausbiegung der rechten Hüfte, doch bleiben wir im unklaren darüber, wo die Hüfte ansetzt. Die Faltenzüge des Gewandes strahlen von der rechten Hand der Madonna und dem Kind als Zentrum aus. Ein isolierter Faltenzug betont das linke Knie und Unterschenkel des Körpers. Das Profil der Faltengrate bleibt fortlaufend das gleiche. Alles ist auf den optischen Eindruck eingestellt. Scharfe Grate werfen schmale, dunkle Schatten wie Striche. Breite Flächen bilden große Lichtebenen wie die Stellen weiß gelassenen Papiers.

[22] Das Motiv ist sehr häufig im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts. Die Madonna hält mit der rechten Hand das Christuskind und stützt mit der linken Hand das Füßchen. Das Kind aber spielt mit dem Apfel. Vgl. die Madonna von Veit Stoß am Hause Weinmarkt 12 in Nürnberg.

2. Das Epitaph im Bauhof.

Die Madonna auf der Mondsichel und Stifter † 1497.

Die Haltung der Hände der Madonna und das Gesicht der Mondsichel (in diesem Falle umgedreht) sind gleich. Die Beinchen des Kindes sind stärker geknickt. Die Faltenzüge, die noch immer von dem Kinde als Zentrum ausgehen, verändern sich in ihrem Profil. Eine Anhäufung von Ypsilon-Falten zerstört die Ebenen. Der Mantel schleift unten weiter aus und fällt über die Mondsichel herab. Der Künstler hat seine Vorlage im Sinne der ausgehenden Spätgotik bereichert. Der Schmuck der Ranken, Wappen und Spruchbänder überwuchert den unteren Teil der Grundfläche und den Rahmen. Die beiden Stifterfiguren sprengen den inneren Rahmen und kleben an dem unteren Rande des Steines ohne Bodenfläche. Gleichzeitig aber findet eine Bereicherung nach der Tiefe (der dritten Dimension) statt. Das Relief ist aus dem Flachrelief zum Hochrelief geworden. Die einzelnen Falten sind voluminöser. Die Kehlen sind stärker ausgehöhlt.

3. Das Erkerrelief an der Michaeliskirche.

Als drittes Werk in der Reihe, auf das Epitaph von 1497 folgend, schreibe ich dem Meister der Margarete v. Myla die Reliefs an dem Erker der Michaeliskirche zu. Die Unterschiede zwischen dem Epitaph von d. Myla und diesem Werke erscheinen fast unüberbrückbar. Die Proportionen sind nicht mehr langgestreckt, sondern gedrückter. Doch erklärt sich dieses aus dem durch den Erker vorgeschriebenen Raum. Das Relief ist noch höher als beim Epitaph auf dem Bauhof. Die Falten haben noch mehr Volumen und die Kehlen schneiden noch tiefer ein. Aber auch hier wird der Hauptwert auf den optischen Eindruck gelegt, der noch stärker herausgearbeitet werden muß, da die Reliefs von unten aus in größerer Entfernung betrachtet werden. Die vom Kinde ausstrahlenden Falten des Gewandes der Maria sind wieder räumlicher isoliert. Die den rechten Oberschenkel überschneidende Falte finden wir nicht ganz so ausgeprägt am Oberschenkel des Stifters auf dem Bauhofrelief. Die dreieckigen Einschnitte am unteren Gewandsaum der Stifter sind wiederholt an dem über die Mondsichel herabhängenden Gewandzipfel der Maria. Das gleiche künstlerische Gefühl schafft die Köpfe mit der hohen, gewölbten Stirn, den schmalen Nasen, den kleinen geschürzten Mündern, den gewellten langherabhängenden Haaren und trachtet nach Anmut und Süßigkeit im Ausdruck.

Der Erzengel in der Severikirche bildet das Vorbild für den Erzengel des Erkerreliefs. Auch hier ist charakteristisch die Anlehnung an fremde Vorbilder für die Erfindungsarmut des Künstlers. Die Heranziehung dieses Erkerreliefs erfolgt aus dem Grunde, weil von ihm das Epitaph Utenspergk v. 1511 und Epitaph von Hochheim v. 1509 abhängen. Beides sind handwerkliche Arbeiten, Ausläufer der Werkstatt. Mondsichel und Sitzmotiv des Kindes stammen mit Abänderungen vom Bauhofepitaph. Entlehnungen von älteren Kunstwerken finden auch hier statt.

D. Die Erfurter Epitaphien des 16. Jahrhunderts.

Die große Grabplastik, die ihren Ausdruck im 15. Jahrhundert in Erfurt in den Epitaphien fand, die sich reiche Bürger zur Ausschmückung der Gotteshäuser errichten ließen, finden wir in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr[23]. Die Religionskämpfe, der Kampf der Stadt um ihre Freiheit mit Mainz, der innere Parteihader und die zunehmende Verarmung der Patriziergeschlechter mochte dazu beitragen. Der innere Grund war, daß die alten Formen morsch geworden waren, und daß die Aenderung von Form und Gesinnung, die durch das Eindringen der italienischen Renaissance beschleunigt wurde, sich erst ausreifen mußte, ehe sie den Niederschlag in einer äußerlich gänzlich anderen Epitaphform fand (vgl. das Epitaph v. d. Weser aus der Predigerkirche vom Jahre 1541). Die Formen des spätgotischen Schnitzaltares, Predella, Mittelschrein, Flügel und Aufsatz mögen für den architektonischen Aufbau die Vorläufer gewesen sein. Ihre Ausbildung findet jedenfalls diese Art der Wandgrabmäler unter Einwirkung griechisch-römischer Formensprache — man blicke nur auf die Karyatiden, die Giebelform des Aufsatzes, die Profile der Gesimse, die Kapitelle und die italienische Ornamentik. —

Zwei Strömungen treffen hier in Mitteldeutschland zusammen. Es sind erstens direkte Einwirkungen aus Italien, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vermittelt werden durch die Kupferstiche der Kleinmeister als Vorlagen. Zweitens erfolgt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine neue Invasion von Italien auf dem Umweg über die Niederlande. Auch dieser Einfluß der niederländischen Romanisten, sei es durch Vorlagen oder das Vorbild eigener Arbeit, findet seinen Niederschlag in der Erfurter Epitaphienkunst.

Vier Künstlerpersönlichkeiten mit ihren Werkstätten geben der Erfurter Epitaphienkunst im 16. Jahrhundert ihr Gepräge.

1. Der älteste ist der Meister des Epitaphs v. d. Weser um 1540, und sein Schüler, der Meister der Karyatiden am Epitaph Schwengefeldt,
2. dann folgt von etwa 1560 an Friedemann der Aeltere.
3. Zu den fremden Meistern, die auf längere Zeit in Erfurt arbeiten, gehört Israel v. d. Milla (von 1580 an).
4. Monogrammist MS. (dessen Hauptwerke sich in Naumburg befinden).

I. Der Meister des Epitaphs v. d. Weser in der Predigerkirche und seine Werkstatt.

1. Epitaph v. d. Weser († 1541).

Auf dem Epitaph v. d. Weser befindet sich im Mittelrelief eine erst im 16. Jahrhundert nach der Reformation in der Kunst dargestellte Szene „Christus als Kinderfreund“. Lukas Kranach hat dieses Thema

[23] Abgesehen von den bereits erwähnten handwerklichen Epitaphien Utenspergk und in Hochheim, die noch in der Kunst des 15. Jahrhunderts wurzeln.

häufiger behandelt, so z. B. auf dem Bilde von St. Wenzel in Naumburg von 1528. Als Kupferstich ist das Motiv von Georg Pencz in den vierziger Jahren verwendet[24]. Auf unserem Relief ist dasselbe Gedränge der Figuren wie auf dem Kranachbilde. Die Architektur mit dem Rundtempel, der an den Tempietto von Bramante erinnert, geht auf italienische Vorbilder zurück. Ebenso erinnert die Art der Gewand- und Körperbehandlung an Oberitalien (Schule von Mantegna). Das Motiv „Christus als Kinderfreund“ findet sich in Erfurt nur noch einmal wieder auf dem Epitaph v. Podewitz, welches ebenfalls für ein Kind errichtet ist.

2. Epitaph des Günther v. Podewitz und Agnes v. Millwitz.

Das Epitaph ist ungefähr 40 Jahre später entstanden als das Epitaph v. d. Weser. Die Gedrängtheit der Komposition ist aufgegeben. Es sind nur noch wenige Personen. Das betende Kind ist in die Mitte gerückt an Stelle von Christus. Statt der zentralen Komposition wird das Gleichgewicht durch ein Abwägen der Massen erreicht. Während auf dem Mittelrelief des Epitaphs v. d. Weser die Architekturanlage sich vordrängt, tritt sie auf dem Mittelrelief des Epitaphs Günther v. Podewitz zurück. Die Landschaft ordnet sich den Figuren unter. Gleichzeitig hat die Reliefhöhe der gesamten Figuren zugenommen. Das Relief der Landschaft ist dagegen flacher geworden. Diese ganze Entwicklung ist zeitlich bedingt und findet sich überall. Die einzelne Künstlerpersönlichkeit macht diese Wandlung ihrer Zeit mit, die Eigenart aber ihrer Persönlichkeit bleibt bestehen. Vergleichen wir den Christustypus auf beiden Reliefs, so fällt zuerst die gleiche Art der Ponderation, das vorgestellte rechte Knie und die Armhaltung auf. Der Kopftypus ist der gleiche breitgedrückte mit der zurückfliegenden Stirn und den breiten Wangenknochen. Die Haare und der zweigeteilte Bart sind wie aufgeklebt. In der Körper- und Gewandbehandlung findet sich das Vorwölben des Bauches und das Anpressen des Gewandes am Bauch, Knie und rechter Schulter in gleicher Weise. Der Kindertypus mit dem flachen Gesicht und der Betonung der Fettfalten durch scharfe Einschnitte an den Armen und am Körper ist derselbe. Vergleichen wir nun noch solche Eigentümlichkeiten in der Gewandbehandlung, wie das geschlitzte Untergewand mit dem wie vom Winde abgewehten Zipfeln der Frau (rechts neben Jesus) mit dem Untergewande des Engels auf dem Epitaph Podewitz, so ist die Hand des gleichen Künstlers evident. Hierzu kommen noch bei beiden Reliefs die gleichen technischen Eigentümlichkeiten. Bei beiden Reliefs haben die Köpfe der Figuren die gebohrten Pupillen und kreisrund gravierten Iris. Bei den Arbeiten des älteren Friedemanns finden wir diese Art der Augendarstellung nur bei dem ältesten Werk, dem Epitaph Mues. Sämtliche andere Figuren der Schule Friedemanns haben die gewölbten modellierten Augäpfel ohne Angaben der Iris und der Pupille. Eine weitere Besonderheit des Meisters des Epitaphs

---

[24] Im Erfurter Dom hängt an der Westwand ein Gobelin von etwa 1550 mit der Darstellung „Christus als Kinderfreund.“

v. d. Weser ist, daß er Christus ständig durch einen Strahlennimbus in Rautenform auszeichnet, was wir bei den Friedemanns auch nicht finden.

Die Epitaphe v. d. Weser und Günther von Podewitz zeigen also den Jugend- und den Spätstil ein und desselben Künstlers. An das Epitaph Podewitz schließt sich das Epitaph Agnes v. Millwitz in Form und Ornament sowie in Behandlung der Cherubimköpfe eng an, so daß auch dieses, wie schon Overmann erkannt hat, demselben Meister zugehört.

3. Epitaph Weißensee Werkstattgut († 1568).

Als eine Arbeit aus der Werkstatt vom Meister des Epitaphs v. d. Weser in der Predigerkirche sehe ich das Epitaph Weißensee von 1568 an. Das Epitaph ist zeitlich vor der Schaffenszeit Friedemanns des Aelteren entstanden. Der architektonische Aufbau ist eine Weiterbildung von dem Epitaph v. d. Weser in der Predigerkirche. Die Schrifttafel ist in die Sockelzone hineingezogen, die jetzt streng frontalgerichteten Karyatiden mit den gleichen jonischen Kapitellen sind auf hohe Postamente gestellt. Das Mittelrelief wird nicht mehr von den Karyatiden überschnitten, sondern ist selbständig durch Pilaster gerahmt, auf denen der Korbbogen aufruht. Auch der Aufsatz mit dem Giebel ist nicht mehr so gedrückt. Die auf den Voluten sitzenden Engel liegen jetzt auf dem Giebeldach. Die Entwicklung zur räumlichen Klarheit zeigt auch das Mittelrelief. Das Motiv des Kruzifixes mit den anbetenden Stiftern, der Zwang, mit nur wenigen Personen zu komponieren, begünstigt das Streben nach Vereinfachung in der Darstellung der Landschaft und Figur.

Die Anbetung des Kruzifixes durch die Stifter wird seit dem Epitaph des Hans Cristoffel von 1464 zum erstenmal in der Erfurter Grabplastik des 16. Jahrhunderts auf diesem Epitaph wieder gezeigt. Das Thema ist jetzt völlig im Sinne der Renaissance umgewandelt. An die Stelle von Maria und Johannes sind die großen Figuren der Stifter gesetzt. Der kleine Körper des Gekreuzigten hängt am hohen Kreuzesstamm. Zwei Finger der Hand sind im Segensgestus ausgestreckt. Christus ist nicht mehr wie in der Gotik der leidende Mensch, dessen Kopf mit den gebrochenen Augen auf die Schulter herabsinkt und dessen Hände im Schmerze sich krampfen, sondern er ist wieder wie in der Romanik der siegreiche Gott. Aber die Kleinheit des Kruzifixes betont, daß hier nicht der Gekreuzigte selbst, sondern nur sein Symbol angebetet wird.

Die Bildung des Aktes und die Behandlung der Kopftypen ist von handwerklicher Roheit. Die Eigenart der Werkstatt des Meisters des Epitaphs v. d. Weser in der Predigerkirche bleibt bestehen. Die Köpfe sitzen ebenfalls mit kurzem und breitem Hals unbeweglich auf den Schultern wie beim Christus auf den Epitaphien v. d. Weser und Günter von Podewitz. Die Form der Köpfe ist breit mit weit auseinanderstehenden Jochbeinen. Die Augen liegen in flachen Augenhöhlen. Der Blick ist durch die gebohrten Pupillen mit Iriskreis in einer Richtung gebannt.

4. Das Epitaph v. d. Weser im Dom (1576).

Zeitlich folgt in der Erfurter Grabplastik dem Epitaph Weißensee das Epitaph v. d. Weser im Dom 1576. Das Grabmal baut sich vom Fußboden auf mit einer Nische, die von der Konsole überschnitten wird. Auf der Konsole steht der Sockel, der dann das erste Geschoß mit Seitenflügeln und ein zweites Geschoß ohne Flügel mit darauf ruhendem Bekrönungsfeld trägt. Die Gliederung des ersten Geschosses mit den drei Achsen erfolgt nach dem Rhythmus b a b. Konsole, Sockel und die mittlere Achse des ersten Geschosses sind risalitartig vorgebaut. Die Umrahmung der Mittelachse besteht aus Konsolen, Postamenten mit Wappen, Hermen mit Fruchtkörben und jonischen Kapitellen, Abakus, Fries mit Triglyphenbändern und verkröpftem Gesims. Das Mittelrelief des ersten Geschosses ist umrahmt von Pilastern mit Rundbogen. Die Seitenflügel sind unterteilt durch je zwei Nischen[25]. Die Verkröpfung des Gesimses der a-Achse im ersten Geschoß durch Triglyphenbänder mit Löwenköpfen gleicht dem Epitaph v. d. Weser in der Predigerkirche. Das zweite Geschoß wiederholt die Umrahmung des Mittelteils des ersten Geschosses. Die Ornamentik in den Ecken und an den Kanten des Epitaphs besteht aus Voluten mit Winkelansätzen. Die Schriftkartusche hat zwei durchsteckte Rahmen mit symmetrisch verteilten Zungen und Rollwerk. Wer der Künstler dieses großen Epitaphs mit seinem reichen Figurenschmuck ist, läßt sich mit Sicherheit noch nicht feststellen. Das Monogramm E. G. in schwarzer Farbe (nach Hartung II S. 18 auf Enders Guntschell gedeutet) ist wohl das Zeichen des Malers und Vergolders. Für die Beurteilung des Stiles des Meisters vom Epitaph v. d. Weser im Dom müssen wir das große Mittelrelief „die Oelbergszene" ausscheiden, da diese eine Kopie nach Dürers Stich von 1508 ist. Ebenso ist das Relief „der Himmelfahrt" in der Bekrönung von Dürer abhängig. Die Stifter auf dem Sockel und das Auferstehungsrelief sind von geringerer Qualität als die Apostelfiguren. Da man die Darstellung der Stifter wohl kaum einem Gesellen überlassen hat, so möchte ich die Arbeit zweier Meister auf dem Epitaph suchen, vielleicht einen älteren und einen jüngeren Meister. Dem Künstler von geringerer Qualität schreibe ich sämtliche Reliefs zu und dem größeren Künstler die Apostelfiguren.

Die beiden Apostel Bartholomäus und Paulus, die als Karyatiden das Oelbergrelief einrahmen, stehen im Kontrapost. Sie haben denselben Kanon. Die Struktur des Körpers ist überall deutlich zu sehen. Das Gewand bildet eine Schale für sich. Zwischen Gewand und Körperoberfläche ist eine Luftschicht. Nur am vorgestellten Knie, am Brustmuskel und an den Schultergelenken geht das Gewand mit dem Körper eine innige Verbindung ein. Wie in der spätrömischen Plastik schwingen die Gewandzipfel vom Körper ab und erstarren gefroren in dieser Lage. Die Falten des textilen Gewebes könnten sich selbst nicht in dieser Weise halten. Scharfe dünne Grate mit wechselndem Profil umziehen in ovaler Kurve das vorgestellte Bein. Breite Sattelflächen decken die

[25] Der gesamte Aufbau erinnert an Epitaphien aus den Niederlanden (vgl. Floris).

linke Seite des Unterkörpers. Vor Brust und Bauch staut sich ein Mantelbausch, der unterteilt ist durch ein dichtes Geschiebe von Konvexitäten und Konkavitäten. Löffelförmige Mulden unterbrechen die Faltenkämme. Die Kopfform ist bei beiden Aposteln hoch mit breiter Stirn. Das Gesicht läuft nach unten spitz zu und sieht noch länger aus durch den zweigeteilten langen, strähnigen Bart. Die Pupillen und die schneckenförmigen Haare sind gebohrt. Die Nase hat einen schmalen Rücken mit knopfartiger Spitze. Von den Nasenflügeln laufen zwei scharfe Kehlen mit dazwischenliegendem Kamm zu den Mundwinkeln herab. Die Jochbeine markieren sich als runde Wülste. In der Gesichtsmimik ist der Kopf des Paulus vom Bartholomäus unterschieden. Die scharfe Einbuchtung an der Nasenwurzel und der darübergelegte Quersteg mit den beiden nach oben ausstrahlenden Kämmen charakterisiert den Kampfesmut und Zorn des Paulus. Beim Apostel Bartholomäus geht die Nasenwurzel ohne Unterbrechung gerade in die Stirn über, so daß die Mimik des Gesichtes einen milden und ergebenen Charakter schildert. Der Künstler wendet bei den Aposteln in den Nischen beide Arten dieser Gesichtsmimik abwechselnd an.

Die Kopftypen auf dem Stifterrelief und dem Relief der Auferstehung im zweiten Geschoß sind ovaler. Die Haarbehandlung ist anders. Sie sind nicht schneckenförmig gebohrt, sondern in dünnen Strähnen gemeißelt. Das ganze Gesicht ist flacher und die gekniffenen Falten an den Nasenflügeln sind nicht mehr vorhanden. Die Charakterisierung des welligen Erdbodens durch Pflanzenstauden, die Füllung des Hintergrundes mit derselben Architektur[26] finden wir in gleicher Weise auf dem Mittelrelief des Epitaphs Heinrich v. d. Weser in der Predigerkirche. Die Art, wie die Rippen, Muskeln und Fettfalten durch zahlreiche scharfe Kehlen auf der Oberfläche des nackten Körpers markiert sind, ist bei den Auferstehenden des Epitaphs im Dom und den Putten des Epitaphs in der Predigerkirche die gleiche. Betrachten wir die Gesichter der Fides und Spes auf dem Epitaph v. d. Weser in der Predigerkirche und die Gesichter der Putten, die so brav in ihren Kästen auf dem Epitaph v. d. Weser im Dom sitzen, so sind die beiden Frauen die Mütter. Die Kopfform, das Doppelkinn mit dem Grübchen, die breite Mulde an der Unterlippe und die Zeichnung der Augen stimmen genau überein. Ferner finden wir ebenfalls wie auf dem Epitaph in der Predigerkirche und dem Epitaph Günther v. Podewitz hinter dem Kopfe von Christus den rautenförmigen Nimbus angebracht. Diese Behauptung, daß der Meister des Epitaphs in der Predigerkirche an dem Epitaph v. d. Weser im Dom das Auferstehungsrelief, das Stifterrelief und die Putten, vielleicht auch die Kopien nach Dürer „Oelbergszene und Himmelfahrt“ geschaffen hat, wird noch wahrscheinlicher durch einen Vergleich mit dem Epitaph Schwengefelt in der Barfüßerkirche, von dem wir auch eine Brücke zum Epitaph in der Predigerkirche schlagen können.

---

[26] Auf dem Stifterrelief sind der Dom und die Severikirche in Erfurt dargestellt.

5. Das Epitaph Schwengefelt in der Barfüßerkirche.

Schon Overmann hat die Verwandtschaft des Epitaphs v. d. Weser im Dom mit dem Epitaph Schwengefelt erkannt. Der architektonische Aufbau des Epitaphs Schwengefelt ist weit bescheidener wie das Epitaph im Dom. Es ist im wesentlichen der herausgenommene Mittelteil des dortigen ersten Geschosses mit einem Aufsatz. Die Stifter sind wie auf dem Epitaph Weißensee in das Mittelrelief mit der Darstellung des Gnadenstuhles zusammengenommen. Die Fruchtkörbe von den Kapitellen auf dem Epitaph im Dom schmücken jetzt die Konsole. Auf dem wieder durch Triglyphenbänder mit Löwenköpfen verkröpften Gesims steht ein Obergeschoß mit gebrochenem Rundgiebel. Das Relief desselben stellt das jüngste Gericht dar.

Die vorderste Reliefebene wird gebildet durch die aus dem Grabe Auferstehenden und Christus als Weltenrichter. Dann folgt eine Schicht mit dem Tode und einem Auferstehenden sowie Maria und Johannes in den Wolken. Die letzten zwei Reliefschichten werden gebildet durch die Seligen und Verdammten mit der Sonne und dem Höllenrachen dahinter. Die zentrale Komposition mit der mittleren Aktfigur und Christus als Mittelachse, das Zusammendrängen der Figuren bei den Seligen, bei den Verdammten und den himmlischen Heerscharen und ferner die spielerische Art in dem schmückenden Beiwerk der Kräuter und Blumen weisen auf einen Künstler hin, der noch stark von der Frührenaissance beeinflußt ist. Die Art der Aktbehandlung mit den tiefen Einschnitten zur Charakterisierung der Muskeln und Fettfalten und die Kopftypen sprechen wieder für den Meister des Epitaphs Weser aus der Predigerkirche. Auf dem Mittelrelief mit der Darstellung des Gnadenstuhles finden wir wieder die Landschaft mit derselben Architektur im Hintergrunde. Die Pupillen sind wieder gebohrt und mit Iriskreis umrandet. Ebenso trägt Gott Vater den rautenförmigen Nimbus. Das Mittelrelief mit Gnadenstuhl und Stiftern, vor allem aber die das Relief einrahmenden Karyatidenfiguren haben einen anderen Personalstil als das obere Relief. Wir müssen daher auch am Epitaph Schwengefelt noch die Hand eines zweiten Künstlers annehmen. Der schlanke Kanon des Aktes der Karyatiden, die Virtuosität in der Darstellung der Oberfläche des Körpers und die kalligraphische Art der Gewandbehandlung sprechen für einen Künstler, der schon zeitlich fortgeschrittener ist. Gewisse Stileigentümlichkeiten, wie das Gesicht von Gott Vater mit den gequetschten Nasenfalten und der Betonung der Nasenwurzel durch Quersteg, weisen diesen Künstler in die Nähe des Meisters der Apostelfiguren von dem Epitaph im Dom. Doch unterscheiden sich die Karyatiden von den Aposteln zu sehr durch die Gewandung. Alle Faltenzüge laufen bei dem Gewande der Karyatiden parallel und haben das gleiche Profil im Gegensatz zu den sich gabelnden Faltenkämmen der Apostel.

Wir hatten bereits gesehen, wie von 1540 bis Ende des 16. Jahrhunderts der Zeitstil sich stark wandelte. Es ist daher vielfach sehr schwierig, bei einer Künstlerpersönlichkeit, zumal bei Meistern zweiten und dritten Ranges, die persönliche Handschrift innerhalb der Wand-

lungen des Zeitstiles zu erkennen. Ganz besonders ist dies der Fall, wenn sich der Meister an andere große Vorbilder fast sklavisch angelehnt hat.

Das Hauptrelief mit der Oelbergszene am Epitaph v. d. Weser im Dom kommt für die Charakterisierung der Gewand- und Körperbehandlung unserer Renaissancemeister weniger in Frage. Das Relief ist eine direkte Kopie nach Dürers Kupferstich von 1508. Es ist interessant, wie hier ein Kupferstich in den Reliefstil übertragen ist. Alle Ueberschneidungen und Verdeckungen sind gemildert. Kopf und Hände von Christus sind mehr frontal in die Fläche geschoben, damit geht der Zusammenhang mit der Erscheinung des Engels verloren. Christus schaut aus dem Relief heraus ins Leere mit dem starren Blick, den auch die spätrömische Porträtkunst durch die gebohrten Pupillen erreicht. Der Engel mit dem Kreuzbalken ist kleiner gebildet und wirkt nur als Staffage. Der Meister bereichert das Motiv durch die Darstellung des Kelches. Petrus sitzt aufrechter und reckt den Kopf mehr aus den Schultern, ebenso die beiden anderen Jünger.

So geht der Eindruck des schweren, dumpfen Schlafes, der bei Dürer so stark herauskommt, verloren. Zugunsten klarer Sichtbarkeit befreit der Renaissancemeister die Ellbogengelenke von den Gewandärmeln und die Füße von dem Gewandsaum. Die großen, breiten Gewandebenen an Brust und Oberschenkel werden leer. Die zarte Modellierung von der Brust und dem Hüftgelenk vermag der Nachahmer nicht zu geben. Das Profil der Gewandgrate wird gleichmäßiger. Wo unser Meister in den Gewandfalten reich sein will, wird er kleinlich, wie z. B. an den Knien von Christus und dem Gewandsaum der Füße von Paulus. Judas und die herankommenden Häscher sind dem Beschauer nähergerückt. Auf Dürers Stich sieht man sie kaum, sie stören nicht das dramatische Ringen des Heilandes. Die Häufung der Architektur im Hintergrunde erinnert an das Relief des Epitaphs v. d. Weser in der Predigerkirche. Auch der Tempietto taucht neben spitzen Kirchtürmen hinter dem Strahlennimbus von Christus auf.

Die Szene „Christus am Oelberg“ ist noch einmal von Friedemann dem Aelteren auf dem Epitaph Erasmus Fensterer dargestellt. Das Wilde, Dramatische des Dürerschen Vorwurfes, die Geste des Betens mit den ausgebreiteten Armen, das Ringen mit dem Tode nach dem Evangelium Lukas, Vers 44, steht nicht im Einklang mit der abgeklärten Ruhe der reifen Renaissance. Es ist dieselbe Wandlung, die Dürer durchmacht und die sich ausspricht in seinem Holzschnitt „Christus am Oelberg von 1515“.

Der Christus Friedemanns ist im Gebet versunken. Die Augen sind halb geschlossen und die Hände streckt er im Gebet wie zögernd aus nach dem Kelch, der vor ihm auf der Mauer steht. Es ist die Stelle des Lukas-Evangeliums, Vers 42: „Vater willst Du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern Dein Wille geschehe.“ Die Komposition wird klarer. Unwesentliche Teile der Landschaft werden klein und im Hintergrunde angebracht. Die Landschaft wird im Vordergrunde durch den Ausschnitt großer Bäume charakterisiert. Es bleibt ein freier Raum für den Himmel mit Mondsichel und Wolken übrig.

II. Epitaphien des Hans Friedemann des Aelteren.

Von Hans Friedemann dem Aelteren und seiner Werkstatt sind im 16. Jahrhundert folgende Epitaphien geschaffen:

1. Epitaph Paul Mues † 1579 in der Predigerkirche,
2. „ Gebrüder Eberbach † 1581 an der Lorenzkirche,
3. „ Hans Zigler † 1584 in der Kaufmannskirche,
4. „ v. Tettau † 1585 in der Kaufmannskirche,
5. „ Erasmus Fensterer † 1581 in der Lorenzkirche,
6. „ Wolf v. d. Milwitz † 1588 in der Lorenzkirche,
7. „ Siegmund v. d. Sachsen † 1590 in der Kaufmannskirche,
8. „ Magdalene Fenster † 1593 an der Lorenzkirche,
9. „ Georg und Rudolf v. Hirschbach † 1591 an der Kaufmannskirche.

Von diesen Epitaphien haben das Monogramm HF Nr. 1, 2, 3, 7 und 8. Die übrigen kann man stilkritisch dem Werke Friedemanns zuordnen.

1. Architektonischer Aufbau der Epitaphien.

Die Reihenfolge beginnt mit dem Epitaph Paul Mues † 1579 in der Predigerkirche. Gleich in seinem ersten Werke bringt Friedemann ein Epitaph von großen Ausmaßen, bei dem der architektonische Aufbau an erster Stelle steht. Das Figürliche einschließlich der Stifter ordnet sich der Architektur unter.

Die Einteilung ist wie an einem italienischen Palast der Renaissance in Sockel, Erdgeschoß, erstes Geschoß, zweites Geschoß, Dach, wobei der Sockel durch die Konsole und das Dach durch die Giebelbekrönung ersetzt ist. Das erste Geschoß ist durch vorgesetzte Säulen mit Kompositkapitellen, die ein verkröpftes Gebälk, bestehend aus Architrav, Fries und Gesims, tragen, in den Mittelteil und zwei Seitenflügeln getrennt. Die Trennung ist noch betont durch hinter den Säulen eingetiefte Muschelnischen. Mittelteil und Seitenflügel liegen in einer Ebene und haben das Palladiomotiv b a b. Das Gesims des Erdgeschosses ist durchgehend über Mittel- und Seitenflügel. Die Seitenflügel steigen nur bis zur Höhe des Frieses des Mittelteils. Das zweite Geschoß springt etwas zurück. Es ist begrenzt durch Halbsäulen, die nicht auf Achse stehen, sondern eingerückt sind. Die aus Fruchtkörben aufsteigenden Kompositsäulen tragen ein verkröpftes Gebälk, bestehend aus Abakus, Fries und Gesims, darauf einen Giebel. Der architektonische Aufbau geht von der ideellen Mittelachse aus, die gekennzeichnet ist durch die Nische mit Paulus, Christus mit der Siegesfahne, Konsole am Gebälk des ersten Stockwerkes, den verklärten Christus und die Spitze des Giebels. Dieser architektonische Typus wird von Friedemann weitergebildet in dem Epitaph v. Tettau und Siegmund v. d. Sachsen. Dabei schreitet die Entwicklung zur strengeren Gliederung, größeren Zusammenfassung und stärkeren Betonung der Vertikalachse gegenüber der Horizontale fort.

Gleichzeitig wird der Mittelteil risalitartig vorgezogen und die Seitenflügel ordnen sich demselben unter. Das Epitaph Tettau zeigt

den noch weniger entwickelten Typus. Mittelteil und Seitenflügel liegen noch in einer Bildebene. Vorgezogen ist nur der Sockel mit den Stiftern und den begrenzenden Kompositsäulen. Die Seitenflügel sind begrenzt durch Pilaster. Das Gesims der Seitenflügel schneidet mit der Deckplatte des Mittelteils in ziemlich gleicher Höhe ab. Noch halten sich Horizontale und Vertikale im Aufbau fast das Gleichgewicht. Erst die auf den Kleeblattbogen und der Nische mit dem segnenden Christus aufgestellten Obelisken nehmen die Vertikale wieder auf.

Das Epitaph Siegmund v. d. Sachsen baut nun den gesamten Mittelteil, bestehend aus Sockel und Konsole, erstes Geschoß, zweites Geschoß und Giebelbekrönung, risalitartig vor. Auch die Seitenflügel sind jetzt durch jonische Säulen begrenzt. Die Seitenflügel erreichen nur drei Viertel der Höhe des Mittelteils. Das zweite Geschoß ist ebenfalls durch Säulen eingefaßt. Es geht das Streben nach großer Ordnung, Vereinfachung und Subordination zusammen mit der größeren Verräumlichung und dem vertikalen Auftrieb. Die Dimensionen der Epitaphien werden immer größer. Auch die Stifter wachsen. Auf dem Epitaph Mues sind sie noch in den schmalen Streifen der Sockelzone eingereiht, bei dem Epitaph Tettau finden sie sich nur durch einen Vorhang getrennt vor dem Mittelrelief. Auf dem Epitaph Siegmund v. d. Sachsen haben sie einen gesonderten Sockel, auf dem sie freiplastisch zu seiten des Kruzifixes knien.

Diesem architektonischen Typ von Epitaphien des Hans Friedemann steht ein Typ von Epitaphien desselben Künstlers gegenüber, der auf die strenge Gliederung und Bindung durch die Architektur verzichtet. Es sind dies die Epitaphien

Erasmus Fensterer und
Wolf v. d. Milwitz

in der Lorenzkirche. Der Typus geht auf das Epitaph der Frührenaissance v. d. Weser in der Predigerkirche zurück. Wie bei diesem fehlen beim Epitaph von Milwitz und Tettau die Seitenflügel. Das Mittelgeschoß wird bei beiden Epitaphien anstatt der Säulen von Karyatiden eingerahmt, die ein Gebälk mit Deckplatte, Fries und Gesims tragen, auf dem ein zweites Geschoß mit Aufsatz aufsteht. Das zweite Geschoß ist beim Epitaph Fensterer wieder durch Karyatiden, beim Epitaph Milwitz durch aus Fruchtkörben aufwachsende Säulen (wie beim Epitaph Mues) gerahmt. Auf der Sockelzone sind in einem schmalen Friese die Stifter in Flachrelief eingeordnet.

Die Karyatiden (Apostel und Propheten), die bei beiden Grabdenkmälern an die Stelle von Säulen getreten sind, sind allerdings blockhafter und an die Säulenform gebunden als die Karyatiden des Epitaphs v. d. Weser in der Predigerkirche. Eine Zwischenstufe zwischen den streng architektonischen und mehr freier komponierten Epitaphien bildet das Epitaph Hans Zigler in der Kaufmannskirche. Hier sind schmale Seitenflügel ohne äußere Begrenzung mit vor Nischen stehenden Figuren vorhanden. Der zweigeschossige, etwas vorgezogene Mitteltrakt hat vorstehende dorische Säulen. Die Stifter

knien vollplastisch auf einem vorkragenden Sockel. Drei kleinere Epitaphien der Gebrüder Eberbach, Magdalena Fenster an der Lorenzkirche und der Brüder Georg und Rudolf v. Hirschbach an der Kaufmannskirche haben einfache Umrahmung durch Pilaster oder Hermen. Die Stifter knien innerhalb des Mittelreliefs.

2. Art der Motive auf den Reliefs.

Von den Motiven für die Reliefs bevorzugt Friedemann für das große Mittelrelief die Auferstehung und dazugehörig darüber die Himmelfahrt oder Verklärung. Nur einmal, am Epitaph Fensterer, finden wir im Mittelrelief die Oelbergszene und darüber im zweiten Stockwerk die Auferstehung. Die Seitenflügel und Konsolen erhalten Reliefs mit Szenen aus dem Alten Testament. Das Epitaph v. d. Sachsen nimmt insofern eine Ausnahmestelle ein, als das Mittelrelief das Opfer Abrahams und die Erhöhung der ehernen Schlange, ebenfalls ein alttestamentarisches Thema, enthält. Darüber ist die Ausgießung des Heiligen Geistes. Beim Motiv der Auferstehung benutzt Friedemann zwei Typen, einmal den mit der Siegesfahne über dem Grabe schwebenden Christus und zweitens, wie Christus mit der Siegesfahne in der Hand aus dem Grabe heraussteigt[27]. Der mit der Siegesfahne über dem Grabe schwebende Christus ist ein alter Typ aus der italienischen und deutschen Malerei, den wir schon auf einem Fresko des Antonio Vite in Pistoria (Chiesa di San Francesco) finden (um 1400). Allerdings zeigt hier noch Christus die Wunde der rechten Hand[28]. Auf dem Kupferstich von Hans Baldung Grien, „Christus mit der Siegesfahne", von zirka 1520—30, segnet Christus mit der rechten Hand und ist von einem Wolkenkranz umgeben[29]. Auf dem Epitaph Mues und dem Epitaph von Tettau finden wir bei Friedemann die gleiche Auffassung. Der Wolkenkranz ist noch durch Cherubime bevölkert. Der Typus des aus dem Grabe steigenden Christus, den Friedemann auf dem Epitaph Milwitz anwendet, ist ebenfalls ein häufiges Motiv in der Malerei[30]. Ferner benutzt Hans Memling das Motiv auf einem Flügelaltar um 1490 mit schräggestelltem Sarkophag. Auf demselben Flügelaltar befindet sich auch die Himmelfahrt Christi. Unten stehen die Apostel, Christus ist schon in den Wolken verschwunden, man sieht nur noch die Füße.

Dürer verwendet das Motiv in der kleinen Holzschnittpassion von 1515. Friedemann bringt diese Szene in dem zweiten Stockwerkrelief des Epitaphs Zigler. Die von Friedemann im Obergeschoß des

---

[27] Die Vorbilder für das Thema der Auferstehung stammen aus der Malerei. In der Plastik finden wir das Motiv im 15. Jahrhundert in Deutschland nicht dargestellt.

[28] Den gleichen Typus finden wir auf einem Bilde des Meisters von Hohenfurt.

[29] Vgl den Holzschnitt von Dürer „Die Auferstehung."

[30] Vgl. die Glasmalereien um 1300. Z. B. die Auferstehung auf dem Passionsfenster der Liebfrauenkirche in Arnstadt mit frontal gestelltem Sarkophag. Das Motiv geht auf byzantinische Vorbilder zurück.

Epitaphs Mues dargestellte Verklärung ist ein ganz altes Thema, welches Duccio bereits nach 1300 auf einem Bilde der Londoner Galerie hat. Giovanni Bellinis „Verklärung auf dem Berge Tabor“ hat den gleichen figürlichen Aufbau. Wir sehen hieraus, wie weit die Renaissance in ihren Vorbildern zurückgreift. Dabei werden Themata bevorzugt, die der eigentlichen gotischen Plastik in Deutschland fremd sind. Als Karyatiden anstatt der Säulen verwendet Friedemann die Figuren der Apostel und Propheten auf den Epitaphien Fensterer und Wolf v. d. Milwitz.

3. Der Körper- und Gewandstil Friedemanns des Aelteren.

Die Figuren Charitas und Fides auf dem Epitaph Zigler.

Diese Figuren, die wir auch auf den Epitaphien anderer Erfurter Renaissancemeister finden, zeigen bei einem Vergleich die besonderen stilistischen Merkmale der Friedemannschen Kunst. Die Fides auf dem Werke der Frührenaissance, dem Epitaph v. d. Weser von 1541, schreitet von links nach rechts bildeinwärts, der Oberkörper und Kopf ist frontal gedreht. In der linken Hand hält sie das Kreuz und in der Rechten die Hostie. Es ist ein Reichtum gegensätzlicher Bewegungen. Das Gewand besteht aus dünnem, durchsichtigem Stoff, der mit seinen Falten den Körper umflattert. Die Reliefhöhe der Figur ist gering. Die Weiterbildung der Fides finden wir am Epitaph Schwengefelt. Der Körper ist voll, fast rund-plastisch geworden. Die Linke zieht das Gewand empor und hält zugleich mit dem Kelch einen großen Bausch des Gewandes. Der reizvolle Körper mit den vollen Brüsten und prallen Beinen präsentiert sich dem Beschauer fast unverhüllt. Die großen, mit gleichem Profil parallellaufenden Faltenzüge umkreisen das vorgestellte Bein, die Brüste und den Bauch. Diese Fides macht den Beschauer auf ihre Reize aufmerksam, sie blickt ihn kokett an.

Friedemann bringt eine Fides, die weniger weltlich gesinnt ist. Das Gewand verhüllt den Körper bis zu den Füßen. Den Kopf hält sie etwas gesenkt und schlägt die Augen nieder. Etwas militärisch schultert Friedemanns Fides das Glaubenskreuz und hält den Kelch vor der Brust. Aber die Schönheit des Körpers wird nicht so aufdringlich gezeigt. Es ist dies ein Unterschied der künstlerischen, nicht der Zeitgesinnung, denn die Frauenfiguren des Israel v. d. Milla legen gerade besonderen Wert auf gute Repräsentation des Körpers. In der Gewandbehandlung finden wir bei Friedemann nicht mehr die kalligraphischen Kurvaturen. Er wechselt mit den Profilen in den Faltengraten. Die Höhenzüge werden durch Quertäler unterbrochen. Friedemann modelliert gleichsam in Ton mit den Daumen. Das Ganze wird etwas trocken und nüchtern. Die Hände sind derb mit kurzen Fingern und unschön gewinkelt. Die Gelenke sind breit. Die Köpfe sind in den Gesichtern flach. Die Haare in schematischen Strähnen angelegt. Ein Vergleich der Charitas auf dem Epitaph Schwengefelt

mit der Charitas Friedemanns vom Epitaph Zigler zeigt dieselben Unterschiede in der künstlerischen Auffassung. Bei Friedemann wird das Mädchen, das mit den Kindern tändelt, mehr zur züchtigen Hausfrau und Mutter. Sogar die Kinder sind ernster und langweiliger. Es ist dabei nicht zu verkennen, daß der Umriß der Charitas Friedemanns geschlossen ist und daß seine Figuren sich besser der Architektur einfügen.

Die Beobachtung, die wir bereits in der Erfurter Grabplastik des 15. Jahrhunderts finden, daß die Männertypen von den Künstlern am besten gebildet werden, finden wir auch bei Friedemann. Die Fides am Sakramentshaus im Erfurter Dom ist den Arbeiten Friedemanns und seiner Werkstatt anzugliedern.

Die Fides hält die Hostie über den Kelch, das Gewand verhüllt den Körper, nur die Art des unverhüllten rechten Knies ist vom Epitaph Schwengefelt übernommen. Die grobknochigen Hände und Gelenke entsprechen der Friedemannschen Art. Der Paulus vom Epitaph v. d. Milwitz zeigt eine echte Friedemannsche Figur, trotzdem das Monogramm HF bisher nicht zu finden war. Die Kopfform ist breit und nicht sehr hoch, wenn auch der lange, zweigeteilte Bart den Kopf länger aussehen läßt. Eine niedrige Stirn, die an den Seiten jäh umbiegt, das flache Gesicht und die kleinlich gezeichneten Augen erzeugen einen etwas blöden Ausdruck. Die Wangenknochen bilden dicke Buckel. Die Stirn buchtet sich an der Nasenwurzel ein. Die Nase ist gerade mit kleiner Verdickung der Spitze. Kopf- und Barthaar bilden eine teigige Masse, die durch schematische Rillen unterteilt ist. Einen etwas geistreicheren Eindruck macht der Kopf des Petrus an demselben Epitaph. Die Oberfläche des Kopfes ist durch Hebungen und Senkungen feiner modelliert. Der Friedemannsche Paulus ist ein derber Geselle. Er packt ohne Anstrengung ein riesiges Schwert. Sein Mantel fällt in einem großen Schwung herab und der Saum bildet einen dicken Bausch. Merkwürdige geknotete Schleifen schürzen Mantel und Untergewand. Ist die Kleidung des Paulus senkrecht geteilt, so kann man von einer horizontalen Unterteilung beim Petrus sprechen. Das alte Motiv der Schüsselfalten klingt wieder an. Als dritte Friedemannsche Figur kommt Esaias auf dem Epitaph Erasmus Fensterer hinzu. Die typischen Merkmale Friedemannscher Kunst, flache, niedrige Köpfe, strähniges Haar, derbe Hände und Füße, stärkere Verhülltheit des Körpers durch den dicken Stoff des Gewandes, finden wir hier in erhöhtem Maße. Die Behandlung des Gewandes ist unklar. Zum mindesten ist der Esaias nur Gesellenarbeit. Bei der Ausführung der Epitaphien müssen wir mehrere Gesellen beteiligt annehmen, die einen großen Teil der Figuren unter Aufsicht des Meisters ausführten. Besonders die Reliefs des zweiten Stockwerkes sind gewöhnlich, wie z. B. die Himmelfahrt am Epitaph Milwitz, flüchtiger und roher gearbeitet. Die Anteilnahme des jüngeren Friedemann an den Arbeiten des Vaters können wir bei den jüngsten Epitaphien annehmen.

III. Der Meister MS. (Mathias Steiner).

1. Epitaph Kranichfeldt † 1570.

In der Severikirche hängt das Epitaph Kranichfeldt. An der oberen Sockelkante unter dem Mittelrelief ist das Monogramm MS. Overmann deutet dieses Monogramm nach den Verrechnungsbüchern der Stadt auf Mathias Steiner aus Erfurt. Trotzdem möchte ich annehmen, daß der Künstler nur vorübergehend in Erfurt weilte. Seine Hauptwerke, das Epitaph G. v. Bunau † 1591, das Epitaph P. v. Neumarck † 1576 und der Aufsatz des Hochaltars, befinden sich im Naumburger Dom, das Epitaph Andreas Kirchner in der Moritzkirche in Naumburg.

Der Künstler variiert in seinen Reliefs auf den Epitaphien das Thema der Kreuzigung. Das Kruzifix ist beim Epitaph Kranichfeldt und Peter v. Neumarck nach links oben gerückt. Der anbetende Stifter kniet rechts unten. Die Epitaphs sind sämtlich in kleinerem Maßstab gehalten. Die Figuren sind alle unterlebensgroß. Charakteristisch für den Meister MS. ist die Schrägstellung des Kruzifixes. In der Behandlung des Aktes, des Schamtuches und der Gewänder zeigen sich noch viele spätgotische Reminiszenzen. Die Adern und Sehnen an den Beinen und Armen sind sehr stark herausgearbeitet. Die Zipfel des Schamtuches schlagen ihre besonderen Kapriolen. Die Stifter halten noch die sich schlängelnden Spruchbänder in den Händen.

2. Epitaph Petrus Avianus † 1578.

Zu dem Meister MS. müssen wir außer dem Epitaph Kranichfeldt in Erfurt noch das Epitaph Petrus Avianus in der dortigen Predigerkirche zuschreiben. Das Mittelrelief der Kreuzigung ist eingefaßt von zwei Karyatiden, die sich nach den Füßen zu verjüngen. Gleiche Pilasterform mit Karyatidenköpfen sehen wir auf dem Epitaph Kirchner in der Moritzkirche in Naumburg. Das Kruzifix gabelt in der gleichen Weise die Arme wie auf allen übrigen Epitaphien des Meisters. Er hat den gestreckten Typus, der sich vollplastisch besonders an den Armen vom Grunde abhebt. Die Kopfformen der Figuren sind etwas gedrückt und laufen nach dem Kinn spitz zu. Die Augen liegen flach, doch sind die Augenlider tief unterschnitten. Der Nasenrücken ist etwas eingedrückt, während die Nasenspitze vorspringt. Das Spitzige, Spindelförmige der Formen wiederholt sich an den Schenkeln der Karyatiden und an den Gewandfalten von Maria und Johannes. Die Körper wahren möglichst die Pfeilerform ohne ausgesprochene Konkavitäten. Die Landschaft hat einen hohen Horizont. Die in die Landschaft gesetzten Figuren umgeben zahlreiche kleine Bäumchen mit sich gabelnden Wurzeln und ferner Blumen und Gräser. Die Luft ist besonders charakterisiert durch fliegende Vögel. Beide Epitaphien tragen als Bekrönung das Relief der Auferstehung mit dem diagonal gestellten Sarkophag und dem Christus mit der Siegesfahne. Die erschreckten Kriegsknechte haben die gleiche Bewegung. Hinzukommt bei beiden Epitaphien die gleiche Farbgebung in den Landschaften auf den Reliefs, grün, gelb, rosa und graublau. Die matten und hellen Farben finden wir in der Bemalung der Reliefs in der Frührenaissance.

IV. Der Meister Israel von der Milla, ein fremder Meister.

1. Epitaph Nafzer † 1586, der Roland auf dem Fischmarkt † 1591 und das Sakramentshäuschen um 1590 in der Wigbertikirche.

Von einem fremden Meister, der aus den Niederlanden kommt oder wenigstens bei den niederländischen Romanisten wie Franz Floris und Marten de Vos in die Schule gegangen ist, stammt das Epitaph Nafzer in der Predigerkirche. Wir kennen seinen Namen. Ueber dem Relief der Geburt Christi ist am Ansatz der mittleren Konsolen die Inschrift i. V. D. M. F. (Israel v. d. Milla fecit) erhalten. Wir wissen aus den Verrechnungsbüchern der Stadt Erfurt, daß Israel v. d. Milla auch den sogenannten Roland im Jahre 1591 geschaffen hat. Overmann erkannte bereits die Verwandtschaft zwischen beiden Werken (glaubte aber denselben Meister nicht mit Sicherheit annehmen zu können), übersah aber das Monogramm an dem Epitaph Nafzer, das die Hand desselben Meisters bezeugt. Zwei weitere Werke können wir auf Grund von Stilvergleichungen der Hand des Meisters resp. seiner Werkstatt zuschreiben. Das Sakramentshäuschen in der Wigbertikirche und das Epitaph der Hausfrau Nafzer in der Predigerkirche.

Als besondere Eigenart des Stiles hat Israel v. d. Milla die weitausholenden Schreit- und Stehmotive, die Uebertreibung der Gesten mit den niederländischen Romanisten gemeinsam. Mit riesigen Schritten eilen die Hirten zur Anbetung des Kindes herbei. Die Madonna kniet nicht wirklich, sondern sie ist im Hinknien begriffen. Alle Uebergangsbewegungen werden dargestellt. Die Figuren stehen nicht fest auf den Füßen. Der auferstandene Christus stellt wie im zierlichen Tänzerschritt die Füße übereinander. Ein Vergleich mit dem Bilde „Urteil Salomonis" von Franz Floris zeigt dieselbe Art der Körper- und Gewandbehandlung. Lange Beine und Oberkörper tragen einen kleinen Kopf. Die langen Arme mit den schmalen Händen und den schmalen, langen Füßen entsprechen demselben Kanon. Die Behandlung des Aktes ist manieriert. Die Trennung des Körpers ist in zwei Hälften, von der Halsgrube an über das Brustbein, die Bauchmuskeln und selbst über die Wölbung des Bauches betont fortgeführt. Der Brustkorb mit seinen Rippen sieht aus „wie ein Sack voll Nüsse". Die Kniescheibe und das Schienbein sind schematisch als hervortretende Ellipse mit anschließender Kurve gezeichnet. Diese Art der Aktbehandlung zeigt der auferstandene Christus, der Christus in der Dreieinigkeit, die Karyatiden zu seiten des Geburtsreliefs und die Karyatiden am Sakramentshaus. Einen etwas volleren Akt mit nicht so markiertem Brustkorb haben die Engel zu seiten der Himmelfahrt Christi und Christus und Johannes der Täufer auf dem Relief des Sakramentshäuschens. Das Gewand besteht aus dünnen Stoffen, die sich an den spitzig vortretenden Körperteilen, den Brüsten der Frauen, den Schultern und Knien faltenlos anpressen. Auch mit den Wölbungen des Bauches, der Ober- und Unterschenkel sind Gewand und Körper zu einer Einheit verschmolzen. Die Falten bestehen aus dünnen Graten, die in immer gleichbleibenden Profilen und in gleichen Abständen die Form des

Körpers begleiten oder senkrecht überschneiden. Immer wieder wiederholt sich in den Gewandkurven am Hals, Bauch und Knie schematisch die Form des Ovals. In gleicher Weise schwingt das Gewand vom Körper ab und erstarrt. Der Stoff kann in der Natur nie vom Körper so in dieser Weise abstehen, auch wenn er vom Winde bewegt wird. Es ist diese Art der Gewandbehandlung eine Eigentümlichkeit des Spätstiles, wie wir ihn auch in der Spätromanik finden.

Vergleichen wir nun Körper- und Gewanddarstellung der Maria auf der Geburtsszene mit der Gattin des Stifters, Frau Anna Naszer † 1586, so ist es verblüffend, wie ruhig die Haltung und wie einfach das Gewand jetzt abgebildet wird. Der Künstler begnügt sich bei den beiden Stiftern damit, rein stofflich das spanische Gewand, den Pelzbesatz am Mantel, den Seidenstoff der Pluderhose, die Hals- und Aermelkrausen des Mannes und die seidene Staatshaube mit Kragen der Frau zu charakterisieren. Und wie das Gewand, so bildet Israel v. d. Milla auch die gedrungenen Körper seiner beiden Modelle wahrheitsgetreu ab. Dabei arbeitet er ganz im Gegensatz zu seinem sonstigen Kanon. Er schreckt vor direkter Wiedergabe des Häßlichen nicht zurück, z. B. bei dem vorgetriebenen Bauch der Frau. Es sind dies zwei Polaritäten der späten Renaissance besonders in den Niederlanden und in Deutschland. Auf der einen Seite bei der Darstellung von Heiligenfiguren strebt man nach Regelmäßigkeit und damit nach Schönheit, welche zur Formel erstarrt, auf der anderen Seite gibt man das realistische Porträt, welches erforderlichenfalls von grotesker Häßlichkeit ist (vgl. Pieter Brueghel den Aelteren und Anton Mor). Der unschöne breite Kopf der Frau Naszer mit den kantigen Wangenknochen, mit der schmalen spitzigen Nase, mit dem schmalen verkniffenen Munde und mit den durch die Augendeckel halb verdeckten vorstechenden Augen erweckt kein Zutrauen. Diese Frau wußte mit scharfen Worten die Mägde zur Arbeit anzuspornen und teilte nur ungern den kargen Lohn für die geleistete Arbeit aus. Man versteht die Kummerfalten und den etwas gedrückten Eindruck des gutmütigen Herrn Jakob Naszer, denn er wird es unter dem Regiment dieser Frau nicht leicht gehabt haben. In beinahe kindlichem Vertrauen betet der Mann zu Gott. Sicher ist die Frau ebenfalls gottesgläubig, aber man hat bei ihrem Gebet den Eindruck, als machte sie Gott auf die vielen Stiftungen, welche sie und ihr Gemahl der Predigerkirche gemacht haben, noch einmal aufmerksam. Eine so unerbittliche Wahrheit in der Porträtdarstellung, hauptsächlich der Frau, haben wir bisher bei den Stifterfiguren der Erfurter Epitaphien noch nicht kennengelernt. Auf den spätgotischen Epitaphien, dem Epitaph Gotschalk, dem Epitaph Rosenzweig und Zcigler, blieb die Charakterisierung der Frau hinter der des Mannes immer weit zurück. Aber auch die Männerköpfe der Spätgotik, wie der Kopf des Gotschalk, Rosenzweig und Zcigler, beschränken sich trotz aller naturalistischen Darstellung im Vergleich zur frühen und hohen Gotik mehr auf eine typische Wiedergabe des Charakters. Der Kopf des Brun mit den feinen Zügen des Leidens ist sicher ein Porträt. Aber es ist ein Porträt, in dem der Grundzug einer religiösen Stimmung, welcher das Leiden untergeordnet ist, vorherrscht.

Die Kartuschen auf dem Sakramentshäuschen bestehen aus einem oberen kreisrunden Rahmen, der mit dem unteren Rahmen durch symmetrische verteilte Zungen verbunden ist. Die Voluten des unteren Rahmens rollen sich nach innen. Das arabeskenartige flache Beschlagwerk auf den Pilastern des Sakramentshäuschen ist ebenfalls verwandt dem Ornament auf den Säulen, welche die Auferstehung am Epitaph Nafzer begrenzen.

2. Epitaph der Hausfrau des Hanssen Nafzer † 1585 (Werkstattgut).

Aus der Werkstatt des Israel v. d. Milla stammt das Epitaph der Hausfrau Nafzer. Der Heiland setzt in derselben weitausholenden Weise die Füße übereinander und berührt nur mit den Zehen den Fußboden wie der zweite Hirte rechts auf der Geburt Christi auf dem Epitaph Nafzer. Der Apostel zwischen Christus und dem blutflüssigen Weibe spreizt in der gleichen Weise den kleinen Finger von den übrigen ab wie der linke Kriegsknecht im Hintergrund der Auferstehung. Es ist dies ein Motiv, welches von Michelangelo ausgeht. Die länglichen Kopftypen mit den schrägangesetzten und etwas ins Gesicht gerutschten Ohren sowie den klotzartigen Wangenknochen sind auf dem Epitaph der Hausfrau Nafzer vergröbert.

Die Stifter tragen nicht nur dieselbe Staatskleidung, was ja bei denselben Personen natürlich ist, sondern die Frau wächst mit ihrem Gewande in gleicher Weise aus dem Erdboden heraus, und der Bauch wölbt sich ebenfalls so stark vor. Die ausführende Hand des Gesellen aus der Werkstatt des Israel v. d. Milla zeichnet noch Knie und Unterschenkel unter dem Gewande. In Kleinigkeiten sucht er Bereicherung, im ganzen vergröbert er die Typen seines Meisters.

Aeußerliches Kennzeichen der Werkstatt v. d. Milla ist der ständig hinter Christus angebrachte Strahlennimbus mit symmetrisch angeordneten, ungleich großen Strahlen.

Aus der Werkstatt Friedemanns des Aelteren stammt ein bisher auch von Overmann noch nicht erwähntes Epitaph an der Kirchhofsmauer der Lorenzkirche. Den Formen nach und soweit die Jahreszahl sich noch entziffern läßt, ist das Epitaph im Jahre 1597 entstanden. Der Name des Stifters ist anscheinend auf Erasmus Sorber zu ergänzen. Das Epitaph ist gerahmt von Pilastern, die auf Sockeln stehen und durch Kassetten verziert sind. Die Pilaster tragen ein jonisches Kapitell, darauf ruht ein abgetrepptes Gesims, welches eine Lünette als Schrifttafel trägt. Durgestellt ist die Anbetung des Kreuzes durch den Stifter und seine Frau mit zwei Knaben und zwei Mädchen. Die Figuren der Stifter überschneiden seitwärts den Rahmen. Das Kruzifix hat den tief herabhängenden, gestreckten Typus der Renaissancezeit. Ein Zipfel des Lendentuches flattert nach links. Soviel sich aus der Behandlung des Aktes und den Köpfen bei dem jetzt so schlechten Erhaltungszustand noch erkennen läßt, ist das Werk von einem tüchtigen Künstler geschaffen. Der Friedemannschen Werkstatt steht es am nächsten.

Ein weiteres in der Literatur unbekanntes Werk ist der Schmerzensmann im Pfarrgarten der Lorenzkirche. Aus der Umrahmung läßt sich schließen, daß dieser ursprünglich zu einem Epitaph

gehört hat. In der Erfurter Renaissanceplastik ist das Motiv des Schmerzensmannes nur noch an der Bekrönung des Sakramentshauses im Dom vorhanden. Der Schmerzensmann am Sakramentshaus steht noch dem Typus des Erbärmdemannes des 15. Jahrhunderts näher. Die klägliche Beugung des Hauptes nach der rechten Schulter, die Blutstraube und der Blutstrahl aus der Seitenwunde, den ein Engel im Kelch auffängt, sind spätgotische Reminiszenzen. Die Hinzufügung des Kreuzstammes ist eine Neuerung in der Renaissance. Diesen ausgeprägten Renaissancetypus hat der Schmerzensmann im Pfarrgarten der Lorenzkirche. Es ist der siegreiche Gott, dessen athletischen Körper die Marter nichts anhaben konnte und der bereits den Tod überwunden hat. Mit spielender Leichtigkeit hält die linke Hand das Kreuz und mit lässiger Bewegung weist die Rechte auf die Seitenwunde. Der Kopf und der Körper des Gottes sind ganz frontal und die Glieder im Kontrapost dargestellt. Die Beine sind lang im Verhältnis zum Oberkörper. Der rechte Arm ist infolge der ungeschickten Verkürzung etwas verkümmert. Brustkorb und Rippen sind schematisch dargestellt. Der Kopf steckt mit dem Halse in den Schultern. Die Kopfform ist hoch und schmal. Die Augen liegen in tiefen Augenhöhlen dicht zusammen. Die Augäpfel mit den stark gebogenen Augenlidern wölben sich vor. Die Iris ist graviert. Die Nase hat breite Flügel, von denen sich gekniffene Falten herabziehen. Die Wangenknochen treten stark hervor. Glänzend beobachtet ist das Stoffliche der Haut, wie sie sich über die Muskeln am Bauche und an den Schenkeln weich dehnt und an den Gelenken in scharfen Einziehungen, z. B. an der linken Hüfte und den Knien, spannt. Der Akt gehört zu den besten der Erfurter Renaissance des 16. Jahrhunderts. Zeitlich wird er in die achtziger Jahre zu setzen sein.

Der Meister der Karyatiden am Epitaph Schwengefeldt hat ein gleiches Können in der Aktdarstellung. Seiner Kunst ist das Werk am nächsten verwandt.

E. Die Entwicklung der Schrift in der Spätgotik und Renaissance auf den Grabsteinen und Epitaphien in Erfurt.

Die Entwicklung der Schrift auf den Grabsteinen und Epitaphien des 15. und 16. Jahrhunderts in Erfurt ist analog der Schriftbildung in ganz Deutschland. Aus den abstrakten Formen der Typen können wir einen Ortsstil nicht unterscheiden, wohl aber ist es möglich, aus der besonderen Ausgestaltung einzelner Schrifttypen und deren wiederholten Benutzung auf einzelnen Grabsteinen und Epitaphien die Künstlerpersönlichkeiten zu bestimmen. Hauptsächlich aber spiegeln die einzelnen Schriftarten in gleicher Weise wie die Ornamentik — man könnte sagen in noch erhöhtem Maße wie der Körper- und Gewandstil, denn dieser wird noch durch die Naturnachahmung mitbestimmt — den Zeitstil in seiner Entwicklung wieder.

In der Plastik sind zwei Schriften, die vertiefte und die erhabene, besonders zu unterscheiden. Die in den Stein eingemeißelten Typen ähneln mehr der Buchschrift. Sie arbeiten mit denselben optischen Eindrücken, der Verteilung von Schwarz und Weiß, während die erhabene Schrift sich mehr den Bedingungen des Reliefstiles anpaßt.

Ende des 13. und im 14. Jahrhundert finden wir in Erfurt wie auch in anderen Kunstzentren auf den Grabsteinen entweder die vertiefte gotische Minuskel- oder die vertiefte Majuskelschrift. Am zahlreichsten ist noch die Majuskelschrift. Der Grabstein des Hugo Junior † 1308 hat noch die breitgelagerten Typen, die sich deutlich an die römische Kapitalschrift anlehnen. Die Mittelstriche am EB und S betonen noch die Horizontale. Die Buchstaben gleichen sich in ihren Kurven dem Kreis an (vgl. das O). Der Grund, hier die Steinoberfläche, spricht für die Wirkung der Buchstaben mit. Die Worte sind nur durch Punkte getrennt.

Unter der Einwirkung der gotischen Minuskelschrift erfolgt nun eine Entwicklung der Majuskel, von der breiten, runden und geschlossenen Form zur hohen, eckigen oder ovalen und offenen Type. Diese Entwicklung zeigt der Grabstein des Günther v. Schwarzburg † 1345 und noch stärker ausgeprägt der Grabstein des Theoderich v. Lichtenhayn † 1366. Die einzelnen Buchstaben sind in hohe Rechtecke jetzt eingeschrieben. Die An- und Endstriche sind besonders lang und mit Verdickungen an den Enden versehen.

Haar- und Grundstriche werden jetzt unterschieden (vgl. die Form des D auf dem Grabstein des Günther v. Schwarzburg † 1345 mit dem D Grabstein Lichtenhayn). Mit dem Grabstein des Theoderich v. Lichtenhayn hört das Vorkommen der Majuskelschrift in Erfurt auf.

Einen völlig anderen Stilcharakter als die Majuskelschrift hat die vertiefte gotische Minuskel. Wir finden diese Schrift in der Erfurter Grabplastik zum ersten Male auf dem Grabstein des Hugo Longus † 1279 angewandt. Noch stehen die eingetieften Typen unverbunden nebeneinander. Der Buchstabe selbst setzt sich aus dem senkrechten Haupt- mit den schrägen An- und Endstrichen zusammen. Das ſ c und e sind noch nicht voneinander unterschieden durch die Schleife am e, ebenso ist das a noch offen gebildet a. Die Ober- und Unterlängen von e, p, h und q sind sehr kurz. Ferner sind die Wortabstände nur wenig größer als die Abstände der Buchstaben.

In der zweiten Hälfte des 14. und im Anfang des 15. Jahrhunderts schreitet die Typenentwicklung zu der besonderen Art der spätgotischen Buchstaben fort. Auf dem Grabstein des Apel und Heinrich de Alich † 1418 sind die einzelnen Buchstaben breiter und tiefer ausgemeißelt (vgl. z. B. das Wort dni auf dem Grabstein Hugo Longus mit dem dni auf dem Grabstein des Apel de Alich). Der Keilschnitt mit seinen Tälern erzeugt mit jeder Bewegung ein wechselndes Spiel von Licht und Schatten. Die einzelnen Worte der Schrift sind leichter zu lesen, da die Abstände der Worte größer geworden sind. Allerdings, die enge Verbindung der Typen, welche eine Haupteigentümlichkeit der spätgotischen Schrift ist, wird dadurch etwas gelockert. Beim Grabstein

der Sophia de Norberge † 1422 finden wir im wesentlichen dieselbe Schrift wie auf dem vorigen Grabstein. Doch sind die Knickungen an den Buchstaben mehr hervorgehoben durch Verlängerungen der diagonalen Querstriche. Die Majuskeln sind durch größere Breite betont. Der Grabstein des Hermann Molitor † 1445 zeigt die Entwicklung der vertieften gotischen Minuskel zu noch stärkerer Eintiefung und somit zu einer noch größeren Licht- und Schattenwirkung. Die Buchstaben werden jetzt wieder mehr in die Länge gezogen und dichter zusammengedrängt. An dem Grabstein des Ulrich Sack † 1450 haben wir auch eine kräftige tiefe und hohe Schrift wie beim Molitor, doch sind die Buchstaben reicher durch Schleifen verziert (vgl. das re r e und a a [vgl. den Grabstein des Friedrich Lauffer † 1463]).

Das Streben nach ornamentaler Bereicherung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt sich auch in der Schrift und beginnt mit den einzelnen Buchstaben. Die Mainzer Frühdrucke, z. B. die Gutenbergbibel von 1455, haben hierbei ihren Einfluß mit ausgeübt. Auch in Erfurt entsteht die Buchdruckerkunst und kommt allmählich zu großer Blüte, so daß die Erfurter Frühdrucke auch für die Schrift der Grabsteine und Epitaphien vorbildlich wirkten[31].

Auf dem Grabstein des Conrad v. Wallefels † 1484 finden wir schon die runde Q und 8 statt der eckigen Zahlen m und ebenso die Form des Majuskel A mit den geschweiften Schenkeln A. Die Umbildung der gotischen Schrift in die Schwabacher (das Mainzer Catholicon von 1460) wirkt auch auf die Schrift der Steinplastik ein. Immer mehr Buchstaben von ovaler oder eckiger Form in Verbindung mit Kurven werden in das gotische steile und gebrochene Gefüge aufgenommen. Vergleiche das A M O V auf dem Grabstein des Hermann Reynold † 1484. Gleichzeitig aber kann man beobachten, wie die einzelnen Werkstätten aus ihren Vorlagen bestimmte Typen bevorzugen. Die Grabsteine des Hermann Reynold, Johannes v. Dingelstädt † 1488 und Johannes Gudera † 1485 zeigen in der schematischen Art der Kopfbehandlung und in der Gleichheit der Gewandbehandlung, besonders den Staufalten auf dem Boden, eine große Uebereinstimmung. Noch größer aber wird die Gewißheit, daß diese Grabsteine einer Werkstatt angehören, wenn wir das A bei anno, das M in der Zahl und O und V bei vicarius vergleichen.

Wir hatten die Persönlichkeit des Meisters des Parallelfaltenstils schon stilistisch bestimmt, und diesem Künstler die Grabsteine des Heinrich Borckhard † 1504, Johannes Knaes † 1505, Ewaldus Pardis † 1507 und Gattin des Utenspergk † 1505 zugeschrieben. Die Schriftvergleichung bestätigt diese Feststellung noch einmal. Form und Abstände der Buchstaben und Worte stimmen überein. Man vergleiche nur den Anfang der Inschrift Anno dni, bis auf Form und Größe des Abkürzungszeichens ist alles gleich. Der Grabstein des Friedrich Reinboth † 1515 zeigt die reichste Form von Buchstaben bei den

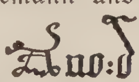
[31] Vgl. „Der Buchdruck in Erfurt 1450—1530 von Dr. M. Wähler."

eingemeißelten Inschriften. Er gehört zu den letzten Grabsteinen, die mit einer vertieften Inschrift versehen sind. Nach 1516 gibt es Grabsteine mit derartiger Schrift in Erfurt nicht mehr. Es ist dies eine Parallelerscheinung zu den Grabsteinen mit Linienzeichnung, die auch um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert in Erfurt aufhören.

Damit wird aber die Benutzung der gotischen Minuskel nicht aufgehoben, sondern bis in die siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts finden wir diese Schrift in erhabenen Buchstaben noch auf den Grabsteinen. Die gotische Minuskel in erhabenen Buchstaben wird in ihren Anfängen etwas später angewandt als die vertieften Minuskeln, aber dann gehen beide Arten der Schriftbehandlung nebeneinander her. Von vornherein ist die erhabene Schrift reicher und beweglicher. Sie ist sichtbarer und leichter zu entziffern, so daß der Künstler nicht so sehr an die einfachen und strengen Formen gebunden ist wie bei der eingemeißelten Schrift. Die Buchstaben können gegenseitig mehr ineinander übergreifen. So kommt der textile Charakter der gotischen Schrift bei den erhabenen Typen schon früher und stärker zum Ausdruck. Die Buchstaben am Epitaph Rudolf v. Vitztum † 1365 haben alle noch eine gleichmäßige Breite, aber schon laufen die Endstriche des r f t s in feine Haarstriche aus und ist das a geschlossen. Kräftige Punkte zwischen den einzelnen Worten bereichern das ornamentale Gefüge und sichern die Lesbarkeit der Schrift. An dem mittleren Balken folgen die Oberlängen der vorkragenden Grundplatte der Kreuzigungsgruppe.

Die Entwicklung des Schriftsatzes führt in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie wir bereits bei der vertieften Schrift sahen, zu einer Lockerung des Zusammenhanges. Wie um 1400 mit dem Meister i in der Erfurter Kunst das Streben nach größerer Naturwahrheit sich kund gibt, so spricht sich dieser Zeitstil in der Schrift aus in der Klarheit der Gruppenbildung der einzelnen Worte, welches zuerst durch größere Wortabstände erreicht wird (vgl. das Epitaph Günther v. Salfelt † 1405, während die einzelnen Buchstaben noch dicht gedrängt bleiben. Auf dem Schriftrahmen des Epitaphs der Jutta Bock † 1444 sind auch die Zwischenräume innerhalb der Buchstaben breiter geworden; gleichzeitig sind die Wortabstände in ihrem Verhältnis zur Buchstabenbreite mehr abgewogen. Diese Klarheit des Satzbildes infolge der Kennzeichnung der Struktur des Buchstabens und infolge des Gleichgewichtes der Verteilung der Worte innerhalb des Satzbildes, der, wie wir gesehen haben, die Ornamentik in der Bevorzugung der architektonischen Umrahmung in der Grabplastik in diesem Zeitabschnitt analog ist, geht um 1470 bereits wieder verloren. Das Epitaph Siegfried Czigler † 1462 hat die Abtrennung der Worte durch wirbelartige Zierformen. Die einzelnen Buchstaben werden verschnörkelter. Diese Entwicklung, die wieder auch in der gesamten Kunst, in der Behandlung der Gewandfalten, der Rankenbildungen usw. vorhanden ist, führt zum Chaotischen, soweit dies in der Schrift möglich ist; denn die Schrift wird immer, gegenüber einem Streumuster, kosmisch sein, da sie sonst aufhört, Verständigungszeichen zu sein. Auf

dem Grabstein des Walter Wydemann † 1483 verzahnen sich die Buchstaben so ineinander, daß es Mühe macht, sie beim Lesen zu trennen. Man vergleiche z. B. das m  und w . Hier können wir die Schrift mit einem Gitterwerk oder einem textilen Gewebe vergleichen, welches die Grundfläche überspinnt. Das Gerüst oder der Träger ist der Reliefgrund und der Rahmen. Die Oberlängen der Buchstaben ragen weit in den Rahmen hinein, gabeln und verschlingen sich mit ihren Enden wie die spätgotischen Ranken. Die spätgotische Schrift löst sich in ihrer Umgebung auf, dabei spielt die Vertikale die Hauptrolle, die Horizontalen fallen fast ganz fort und nur die diagonalen Linien betonen, wenn auch bei der Schrift rein optisch, das Hineingehen in die Tiefe. Durch den schnellen Wechsel von Licht und Schatten entsteht der Eindruck von Vielbildigkeit.

Wie in der Ornamentik der Spätgotik wird die Schrift relativ natürlich, chaotisch, textil und partiell und erfüllt alle Bedingungen des Werdenstiles. Der Personalstil ist mehr oder weniger vom Zeitstil abhängig. Die Schrift des Epitaphs Berlt Starke † 1480 ist immer noch mehr struktiv als die Schrift auf dem Epitaph Wydemann † 1484. Eine Trennung nach Künstlerpersönlichkeiten ist bei den Spätstilen noch leichter als beim reifen Stil. Die Buchstabentypen auf dem Grabstein des Walter Wydemann und Johann Wydemann † 1483 zeigen die gleichen Formen  wie auf dem Epitaph Wydemann. Um 1500 verliert die Schrift den dynamischen Charakter. Die Schrifttypen (vgl. die Ornamentik und den beginnenden Parallelfaltenstil) werden starr und entbehren des Schmuckes (vgl. das Epitaph der Margarete v. Myla † 1494). Allerdings, die Uebernahme einzelner Typen aus der jetzt in dem Buchdruck herrschenden Schwabacher Schrift bleibt bestehen. Doch die Verwendung von reiner Schwabacher finden wir nirgends. Es überwiegen immer die gotischen Typen, da offenbar die halbrunden und eckigen Striche an den Buchstaben der Schwabacher Schrift in Stein zu schwer darstellbar und wenig lesbar waren. Diese Uebergangszeit, bis zur Verwendung von „Antiqua" für die Grabinschriften, charakterisieren die Grabsteine des Heinrich Collen † 1505, der Margarete Schermes und Lucia Sommering † 1484 und † 1511 sowie des Martin de Frimar † 1525 und Johannes Nebeler † 1542. Der Grabstein des Johannes Nebeler hat schon die Jahreszahl in arabischen Ziffern, was um die vierziger Jahre allgemein üblich wird. Wir hatten bereits gesehen, daß um 1510—1520 ein spätgotischer Meister in Erfurt die Grabsteine des Conrad Dulcis † 1512 und Valentin Jungermann † 1518 geschaffen hat. Auch die Schrift hat noch alle Kennzeichen der spätgotischen Textur.

Der Meister der Frührenaissance, der Monogrammist AB, bringt auf dem Grabstein des Heinrich Eberbach in der Allerheiligenkirche, Datum 1547, zum ersten Male in der Erfurter Grabplastik die „Antiqua". Und von jetzt an werden Antiqua und gotische Minuskel mit Minuskeln nebeneinander, je nach Geschmack des Bestellers oder Künstlers, bis um 1570 verwandt. Der Grabstein von 1565 im Dom-

innern ist einer der letzten mit gotischer Inschrift. Nach 1570 herrscht überall die Antiqua Capitale auf Grabsteinen und Epitaphien. Die „Antiqua cursiv“ oder Fraktur, die die eigentlichen Schriften der Renaissancebücher sind, kommen für die Steinplastik nicht in Frage. Der Grabstein des Eberbach hat die Schriftformen der „Antiqua Capitale“ erhaben, wie wir sie in spätrömischer Zeit auf der Trajanssäule finden. Jeder Buchstabe steht für sich geschlossen da und trägt sich selber. Stellen wir von den Buchstaben das T heraus mit seiner senkrechten Säule als Stütze und dem darüberliegenden Balken als Last, oder das A mit seinen sich gegenseitig stützenden Balken und dem horizontalen Verbindungsstück, überall ist es ein Kräftespiel von Zug- und Druckkräften, die sich im Gleichgewicht halten. Ueberall ist es eine Betonung der Struktur des einzelnen Buchstabens der Gelenkansätze an den ein- und ausspringenden Ecken der Typen. Im Sinn der natürlichen Morphologie sind also die einzelnen Typen der Antiqua organomorph. Da jeder Buchstabe sich selbst trägt, ist er als struktiv zu bezeichnen. Es reiht sich nun Buchstabe an Buchstabe. Jeder ist für sich getrennt im Gegensatz zur gotischen Type, die eine mit der anderen verbunden war. In gleicher Höhe sind sämtliche Buchstaben der „Antiqua Capitale“ zwischen zwei parallele Linien eingebaut. Nirgends findet ein Ausstrahlen in die Umgebung oder eine Verbindung mit dem Grunde statt. Der Grund ist nur Träger des Buchstabens, der Worte und des Satzes. Er formt nicht den Buchstaben mit, wie etwa in der Unzialschrift. So ist, im Sinne des kompositiven Stiles, der Zusammenschluß der einzelnen Typen total. Die Reihung der Worte findet wieder in gleichen größeren Abständen statt. Ueberall ist Ordnung und Gleichmäßigkeit (Kosmos). Zusammenfassend ergibt sich also, daß die „Antiqua Capitale“ kosmisch, struktiv und total ist. Die Entwicklung der Antiqua geht den umgekehrten Weg wie die gotische Schrift. Auf dem Grabstein des v. Forcheim † 1551 wird die breitgelagerte Quadrat-Capitale zur hochgestellten Rechteck-Capitale. Die einzelnen Buchstaben nehmen nicht mehr den gleichen Raum ein, so z. B. R, zwei Buchstaben HR und HE und Æ werden zu einem Buchstaben zusammengezogen. Die bisher kreisrunden Formen werden wieder unregelmäßig und nähern sich dem Oval O. Aber noch bleibt die gleiche Höhe der Buchstaben und die senkrechte Stellung gewahrt. Auf der Umrahmung des Mittelfeldes des Epitaphs von der Weser im Dom † 1576 (Oelbergszene) ist die vertikale Achse der Schrift aufgegeben. Alle Buchstaben sind schräg gestellt. Der Dreipaßmeister bringt dann auf seinem Grabstein des Johannes Aurifaber † 1575 eine andere Weiterbildung der Renaissance-Capitale. Der Anfangsbuchstabe AN ragt über die anderen Buchstaben hinaus, ebenso greifen die Schrägstriche des N und M nach unten und oben über die parallelen Begrenzungslinien hinaus. Es ist wieder die Tendenz, die geschlossene Form des Buchstabens aufzulösen, die Buchstaben selbst dichter aneinanderzurücken und zu verschränken, wie in der Spätgotik. Der Anschluß an die Spätgotik, wie wir ihn in der Ornamentik um 1580 feststellen, ist trotzdem nicht in der Schrift zu beobachten.

Bei den bisher besprochenen Grabsteinen konnte nur, außer den Typen, die Wort- und Satzbildung besprochen werden, denn die Schrift läuft nur in einer Reihe um den rechteckigen Grabstein herum. Auch die Epitaphien in Erfurt haben in der Mehrzahl diesen um das ganze Epitaph herumlaufenden Schriftrahmen (z. B. Epitaph Günther v. Saalfeld Buseleyben, Allenblumen, Jutta Bock, Czigler, Weingarten usw.). Beim Epitaph Wydemann ist eine Zeile auf dem Gesims angebracht. Eine eigentliche Schrifttafel mit mehreren Zeilen hat nur das Epitaph Rosenzweig † 1450 als Bekrönung. Bei dem Epitaph Gottschalk Legate † 1422 und dem Kreuzigungsrelief in der Wigbertikirche ist der zweireihige Schriftblock auf dem Sockel angebracht. Um uns nun über den Schriftblock (Schriftseite) in der Spätgotik und sein Verhältnis zum Rahmen klar zu werden, müssen wir noch einige Inschrifttafeln, die sich an den Mauern der Erfurter Kirchen befinden, betrachten. Die Schrifttafel von 1349 am Domchor besteht aus zwei gleichmäßigen, dicht aneinandergedrängten Typenreihen. Die Zusammengehörigkeit der beiden Reihen wird noch betont durch das Majuskel J, welches die ganze Breite des Schriftblockes einnimmt. Und dieser Schriftblock steht in einem vertieften Felde, dessen Rahmenränder er überall berührt. Der Kopf und Schwanz des J, die Spitze vom a laufen einfach in den Rahmen aus. Nur für einige Ober- und Unterlängen der Langbuchstaben ist eine Rille um den Buchstaben herum ausgemeißelt.

Betrachten wir die Schrifttafel von 1450 an den Domkavaten, so ist der einzelne Zusammenhang der Worte etwas gelockert und die Reihen sind durch horizontale Striche getrennt, aber der innige Zusammenhang der Zeilen selbst und mit dem Rahmen bleibt trotzdem gewahrt, da wieder die Buchstaben mit ihren Spitzen an die horizontalen Linien stoßen und einzelne Typen, wie das Majuskel J und das n, sich mit dem Rahmen berühren bzw. dicht an den Rand heranrücken. Auf der Inschrift an der äußeren Domnordseite von 1455 und dem Epitaph Rosenzweig sind die einzelnen Schriftzeilen nicht so dicht zusammengedrängt, aber die Oberlängen eines lh d ſp sind größer geworden und bilden die optische Verbindungsbrücke. Die obere Reihe des Schriftblockes stößt mit ihren Langbuchstaben an den Rahmen und überschneidet sogar den Rahmen. Ferner verbindet sich die rechte Seite des Schriftblockes mit dem Rahmen. Am offensichtlichsten wird dann die Verschränkung der Schriftreihen unter sich und das Hängen in dem Rahmen bei den spätgotischen Schrifttafeln von 1456 an der Predigerkirche und von 1500 an der Michaeliskirche. Das Entscheidende bei der Verbindung der Typen ist die Bildung von spitzen oder stumpfen Winkeln von über 90° und über 180° oder unter 90° und unter 45°, während in der Schrift der Renaissance der Winkel von 90° oder 180° die Typen bestimmt. Ein dichtes geschlossenes Muster überspannt den Grund, und die Fäden dieses Gewebes knüpfen an den Rahmen an. Wie die gotische Plastik passiv ist, d. h. eine von außen

kommende Kraft sie durchströmt und biegt, so durchfluten vom Rahmen aus die Kräfte die gotische Schrift. Betrachtet man das von dem Rahmen umschlossene Bild als Innenraum, so ist dieser dividiert von den einzelnen Bestandstücken des Schriftmusters. Man könnte dieser Behauptung entgegenhalten, daß auf der gotischen Buchseite doch die Schrift nicht bis an den Rand der Seite geht. Darauf ist zu erwidern, daß dies erstens aus technischen Gründen nicht möglich ist, und daß zweitens der Blattrand in der Gotik nicht den Rahmen bildet, sondern ein besonderer Rahmen oder eine Zierleiste den Schriftblock umgibt, und daß außer der Schrift in den gemeinsamen Block noch Bilder und Initialen hereingenommen werden. Man vergleiche die „Biblia Pauperum" in Heidelberg von 1450, das „Symbolum Apostolicum" von 1440, das „Gerson Opusculum" von 1481, dann „Antonius Summa theologica" in Nürnberg 1477—79. Die Beispiele ließen sich noch vermehren, wo ein besonderer Rahmen oder eine Zierleiste die Schrift umrahmt. Der Schriftblock setzt immer wieder an eine vorhandene Grenze an. Der durch den Rahmen begrenzte Raum wird durch die Schriftreihen mit ihren Typen unterteilt, es findet Division statt. Die Entwicklung des Schriftblocks im Buchdruck geht den Relieftafeln mit Inschrift zeitlich weit voraus. Um 1480 sind schon im Buchdruck überall die neuen Gesetze der Renaissance für den Schriftblock in Gültigkeit. In dem „Lübecker Dodentanz" von 1483 fällt der besondere Rahmen fort, das Bild ist von der Schrift zwar getrennt, aber noch fügt es sich dem Schriftblock ein. Die Schrift selber hat noch gleiche Zeilenlänge. In dem Buche des Adam v. Fulda von 1512 stehen Bild und Text jedes für sich auf einer besonderen Seite. Die Länge der Schriftzeilen ist verschieden. Nur die Anfangsbuchstaben der Zeilen stehen senkrecht untereinander parallel der Blattkante. Auf den Titelblättern von Luthers „Erklärung etl. Artikel" (Augsburg 1520) und „von der Freiheit eines Christenmenschen" (Wittenberg 1520) steht der Text in gleichmäßigem Abstand von der isolierten Rahmenleiste. Rahmen und Schrift sind für sich erfunden. In der Erfurter Grabsteinplastik finden wir den Schriftblock mit Antiquatypen zuerst auf dem Epitaph des Heinrich v. d. Weser in der Predigerkirche von 1541. Die Schrift geht noch dicht an den Rahmen heran, die Reihung der Typen ist etwas gedrückt, die Zeilen sind überall gleich lang, aber doch berührt nirgends mehr ein Buchstabe den Rand. Gleichmäßige Zeilenzwischenräume werden gewahrt. Auf der Rollwerkkartusche des Epitaphs Paul Mues von 1579 und dem Epitaph v. d. Weser im Dom † 1576 ist im Schriftblock eine rhythmische Gliederung dadurch erreicht, daß die Zeilen abwechselnd eingerückt sind. Die Emanzipation vom Rahmen schreitet fort. Die Schrift ist zentral von der Mitte der Schrifttafel aus orientiert mit möglichst gleichen Abständen vom Rahmen. Die Kräfte gehen von der Mitte aus. Druck- und Zugkräfte halten sich im Gleichgewicht. Der Schriftblock setzt sich aus gleichförmigen struktiven Typen zusammen, die alle zueinander addiert sind und ein geschlossenes Muster bilden. Die einzelnen Quadrate oder Rechtecke der Typen sind alle unter einem Winkel

von 180° aneinandergeschoben. Betrachten wir das durch den Rahmen begrenzte Schriftfeld als Freiraum, so könnte man die einzelnen Zeilen mit Häuserreihen vergleichen, die durch Straßen und Gassen getrennt sind.

F. Zusammenfassung.

In der vorhergehenden Arbeit wurde eine möglichst zusammenfassende Uebersicht über die gesamte heute noch in Erfurt vorhandene Grabplastik des 15. und 16. Jahrhunderts gegeben. Dabei mußten besonders bei den Grabsteinen Werke mitherangezogen werden, welche infolge ihrer Zerstörung zum Teil recht unansehnlich geworden sind und deswegen dem ästhetisch eingestellten Betrachter nur sehr wenig Genuß bereiten. Wer diesen ästhetischen Genuß sucht, möge sich nach seinem Geschmack einzelne Grabsteine und Epitaphien heraussuchen, bei denen wir Qualitätsarbeit von Künstlern finden. Das Persönliche dieser Kunstwerke und ihre überragende Stellung gegenüber dem Durchschnitt wurde gekennzeichnet. Für die Untersuchung der Entwicklung von der Spätgotik zur Renaissance ist die Qualität der Kunstwerke nicht entscheidend. Das Vergehen eines alten und das Werden eines neuen Stiles ist nur aus der Zusammenarbeit vieler Persönlichkeiten, ganzer Werkstätten und Schulen zu erklären. Nur allmählich werden einzelne morphologische Bestandstücke der Renaissance in die Spätgotik aufgenommen, bis die Formen der Renaissance überwiegen und der neue, reife Stil da ist. Die ganze Entwicklung der Erfurter Grabplastik wurde ferner als eine Wandlung der Raumform, der Körperform, des optischen Eindrucks und der Gesinnung charakterisiert. Die Körper, die noch im 14. Jahrhundert eine stärkere Rundlichkeit besitzen, werden überall im 15. Jahrhundert stärker angetieft. Der Raum dringt in den Körper immer mehr hinein. Gleichzeitig fühlt sich der spätgotische Künstler nicht mehr an die vordere Reliefebene gebunden. Die Körper stoßen darüber hinaus in den Raum, während zu Anfang des 15. Jahrhunderts die Körper noch vielfach den Grund durchdringen, findet in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine immer stärkere Loslösung der Körper vom Grunde statt. Gehen im Anfang dieser Entwicklung der Figuren auf den Epitaphien die abgegrenzten Seiten — hauptsächlich der Rücken der Figuren — noch im rechten Winkel in die Tiefe, so wird allmählich immer mehr die Hinterschneidung benutzt. Der Winkel über oder unter 90° wird jetzt entscheidend für die räumliche Vorstellung. Die Entwicklung schreitet fort zur vollständigen Unterhöhlung der Körper. Durch die großen Konkavitäten und Konvexitäten entstehen tiefe Schatten, die das Auge nicht mehr zu durchdringen vermag. Der Grund des Reliefs wird verschleiert. Es soll der Eindruck eines Luftraumes hinter den Figuren erweckt werden. Im Zwiespalt mit dieser Tendenz steht die Schmuckfreudigkeit der Spätgotik, die überall auf dem Grunde der Grabsteine und Epitaphien Wappen, Helmzierate mit Ranken anbringt und somit auch den Grund als Träger behandelt. Durch Ueberspinnen des Reliefgrundes mit Ranken, die sich gegenseitig durchstecken und in die Tiefe hinein- oder aus der

Tiefe herauswachsen, wird der Eindruck von Vielbildigkeit erzeugt. Menschliche Figur, Ornament und Schrift greifen ineinander über. Vom Rahmen der Grabsteine und Epitaphien aus durchziehen Kräfteströme das geschlossene Muster. Dabei ist die Anordnung der einzelnen Bestandstücke des Musters gegenüber anderen Stilen, wie z. B. der Renaissance, chaotisch. Der Charakter des Musters auf den spätgotischen Grabsteinen und Epitaphien ist also chaotisch, textil und partiell. Der Uebergang von der Spätgotik zur Renaissance wurde als eine allmähliche Erstarrung und Geometrisierung der spätgotischen Formen und als eine Vermischung mit Formen der Renaissance gekennzeichnet. Ornament und Schrift werden in der Renaissance kosmisch, struktiv und total. Die Anordnung der einzelnen Figuren im Muster erfolgt nach den Gesetzen der Regelmäßigkeit und der Symmetrie. Die menschlichen Figuren auf den Grabsteinen stehen in sich geschlossen, ohne daß sie eine Kraft von außen bewegt, fest mit Unterscheidung des Stand- und Spielbeines auf ihren Füßen. Es ist der Unterschied von Aktivität und Passivität zwischen der Plastik der Renaissance und der Gotik. Die vordersten Figuren auf den Grabsteinen und Epitaphien stehen vollplastisch vor mehreren Reliefschichten, die sich flächenhaft nach dem Grunde zu abstufen. Der Grund wird durch die reale Darstellung von Erde, Wasser, Bäumen und Himmel als ein Ausschnitt aus der den Menschen umgebenden natürlichen Welt charakterisiert. Die Entwicklung des architektonischen Aufbaues der Epitaphien von der Spätgotik zur Renaissance konnte für Erfurt nicht nachgewiesen werden, da in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine Epitaphien vorhanden sind. Das spätgotische Epitaph wurde als im Raume von Renaissanceepitaph in Erfurt, welches am Raume steht, unterschieden. Innerhalb des architektonischen Aufbaues des Erfurter Renaissanceepitaphs konnte eine Entwicklung zur größeren räumlichen Klarheit und Zusammenfassung der einzelnen Geschosse mit ihren Seitenflügeln besonders an den Epitaphien Friedemanns des Aelteren festgestellt werden. Gegenüber der zu Anfang vorherrschenden Betonung der Horizontale und der Nebeneinanderordnung der Figuren schreitet die Entwicklung zur Betonung der Vertikale und der Subordination der Figuren unter ein großes Ganzes fort. In den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts kommt dann wieder wie in der Ornamentik des Rollwerks das Streben der Spätgotik nach Tiefenwirkung zum Durchbruch. Der Mitteilteil des Epitaphs wird risalitartig vorgezogen und die Stifter auf einem besonderen Sockel in den Raum hinausgebaut. Die Entwicklung des Renaissancegrabsteins und Renaissanceepitaphs geht also den umgekehrten Weg wie die Entwicklung der Grabsteine und Epitaphien der Spätgotik. Wie auf keinem anderen Gebiete der Kunst ist die Grabplastik ein geschlossenes Ganzes. Das Thema bleibt sich immer gleich. Dem Verstorbenen soll zu seinem Gedächtnis ein möglichst dauerndes Ehrenmal errichtet werden. Diese Sorge für die Erhaltung ihres Andenkens führt dazu, daß sich die Familien schon zu ihren Lebzeiten Epitaphien errichten lassen. In der Spätgotik wird dieses Streben nach Sicherung des Gedächtnisses noch mit der Verehrung für Gott und die Heiligen verknüpft, wobei die Darstellung der Heiligenverehrung die Hauptsache

ist. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der großen Epitaphien in Erfurt tritt insofern ein Wandel der Gesinnung ein, als die einzelnen Szenen aus der Bibel nur noch die Folie bilden, vor der die Stifter das Kruzifix als Symbol anbeten. Die Häufung von Wappen und die Vergrößerung und Heraushebung der Stifterfiguren durch einen besonderen Sockel zeigen, daß es jetzt neben der Gottesverehrung und Pietät gegen die Toten auf die Sichtbarmachung der Macht und des Reichtums der Geschlechter und die Sicherung ihres Nachruhms ankommt. Diese Sichtbarmachung des eigenen Ruhms und die Sicherung desselben durch die Gedächtnistafel in schwülstigen Ruhmreden und pompösen Darstellungen wird dann am Ende des 17. und im 18. Jahrhundert zum Hauptthema. In Erfurt geht mit Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die große Grabplastik zu Ende. Die Erfurter Grabplastik in der Barockzeit ist unbedeutend. Der Verfall der Grabplastik schreitet im 18. Jahrhundert in Erfurt wie überall fort, bis im 19. Jahrhundert dieselbe zu einem Tummelplatz sämtlicher Stile wird. Die Verehrung der Toten wird zu einem Schaugepräge eigenen Ruhms, wie Honoré de Balzac für Paris geschildert hat in der Geschichte der Dreizehn: „Die Gräber waren herausgeputzt mit Palmen, Inschriften und mit Tränen, die ebenso kalt waren wie die Steine, welche trostlose Menschen dazu benutzt hatten, ihre Trauer und ihre Wappen aushauen zu lassen.“ Bei dem Anblick dieses Verfalls der Grabplastik im 19. Jahrhundert blicken wir zurück auf die hohe Blüte der Grabkunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Erfurt, die uns am Anfang unserer Betrachtung infolge ihrer teilweisen Zerstörung so dürftig erschien.

Literaturverzeichnis.

Buchner, O. Die mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler.

Buchner, O. Werke des mittelalterlichen Bronzegusses im Erfurter Dom und die metallenen Grabplatten des Erfurter Doms, in der Zeitschrift für christliche Kunst 1903, S. 143.

Bruhns, Leo. Die Anfänge der Renaissance in der Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg. Leipzig 1912.

Coellen, Ludwig. Die Stilentwicklung der Schrift im christlichen Abendlande.

Daun. Peter Vischer und Adam Krafft. Monographie zur deutschen Kunstgeschichte, Nr. 75.

Deri, Max. Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1906.

Frankl, Paul. Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig 1914.

Greinert, P. Erfurter Steinplastik des Mittelalters.

Hartung. Häuserchronik der Stadt Erfurt. I, II.

Köpchen, Katharina. Die Figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken im Mittelalter und in der Renaissance. Halle 1909.

Kunze, Herbert. Die sächsisch-thüringische Plastik des 14. Jahrhunderts. Berlin 1925.

Overmann, Alfred. Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt.

Redslob, Edwin. Die fränkischen Epitaphien im 14. und 15. Jahrhundert. Nürnberg 1907.

v. Scheltema, Adama. Die altnordische Kunst, Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung. Berlin 1923.

v. Tettau. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt usw.

Mein Lebenslauf.

Am 10. Juni 1890 bin ich in Magdeburg als Sohn des Diplom-Ingenieurs Eduard Haetge und seiner Ehefrau Alma, geb. Ebeling, geboren. Ich bin evangelischer Konfession und besitze die preußische Staatsangehörigkeit. Ich besuchte die Vorschule und das Domgymnasium in Magdeburg sowie das Gymnasium in Neuhaldensleben. Ostern 1912 bestand ich das Abiturientenexamen und studierte dann sechs Semester Kunstgeschichte, Archäologie, Geschichte und Philosophie an der Universität München sowie an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. Meine Lehrer waren die Professoren Wölfflin, Goldschmidt, Heigel, Lasson, Loeschke und Stumpf.

Bei Kriegsausbruch wurde ich als Freiwilliger beim ostpreußischen Feldartillerieregiment Nr. 16 in Königsberg eingestellt. Den Feldzug machte ich bei der Infanterie immer an der Front im Osten, Italien und Westen mit. Ich wurde 1917 Leutnant d. R. und erhielt das E. K. I. Am 1. November 1918 wurde ich schwer verwundet. Anfang 1919 versuchte ich, mein Studium in Berlin wieder zu beginnen. Dann nahm ich an den Straßenkämpfen in Berlin gegen die Spartakisten teil und ging mit meinem Regiment nach dem Baltikum, von wo ich 1920/21 wieder zurückkehrte. Wegen Erkrankung meines Vaters und großer Vermögensverluste mußte ich mich schnell nach Gelderwerb umsehen und wurde Leiter der Prüfungsstelle des Reichskommissars für Aus- und Einfuhrbewilligung in Magdeburg. Ende 1923 wurde die Behörde aufgelöst und alles Personal mit einem Monatsgehalt entlassen.

Während meiner Studienzeit und meiner Beschäftigung bei der Staatsbehörde habe ich ständig die Kunstgewerbeschule in Berlin und Magdeburg besucht. Nach meiner Entlassung wurde ich Volltagesschüler der Kunstgewerbeschule in Magdeburg und habe mir meinen Lebensunterhalt durch kunstgewerbliche Arbeiten verdient. Michaelis 1924 setzte ich mit Hilfe der Unterstützung meiner Verwandten und der Studentenhilfe der Universität mein Studium an der Universität in Halle fort. Im 10. Semester promovierte ich am 28. Juli 1926 zum Dr. phil. Meine Prüfungsfächer waren Kunstgeschichte als Hauptfach, Archäologie und Philosophie als Nebenfächer. Meinen Lehrern, den Herren Professoren Frankl, Karo, Utitz, Menzer und Gerstenberg, bin ich zu besonderem Danke verpflichtet.

Ernst Haetge.

Gedruckt in der
Buchdruckerei der „Deutschen Tageszeitung“ A.-G.
Berlin SW 11, Dessauer Straße 6/7